

IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Beney Zsuzsa, Bónus Tibor,
Ferenczi László, Fried István, Horváth Iván,
Janzer Frigyes, Kovács Sándor Iván,
Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán,
Molnár Gábor Tamás, Németh G. Béla, Porkoláb Tibor,
Szegedy-Maszák Mihály, Szigeti Lajos Sándor,
Szili József, Szőke György, Tamás Attila, Tóth Réka,
Tverdota György, Wéber Antal



1998/1-2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1998. LXXIX. évf., 1-2. sz.

Új folyam XXIX. évf., 1-2. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819

53. 178

A Szemle-rovat szerkesztője: Tarján Tamás
Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

IRODALOMTÖRTÉNET

1998. LXXIX. évf.

Új évfolyam XXIX. kötet

TARTALOM- ÉS NÉVMUTATÓ

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
BUDAPEST

Szerkesztőbizottság

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Főszerkesztő

TAMÁS ATTILA

Az 1998/1–2. számot
KABDEBÓ LÓRÁNT
szerkesztette

Szerkesztőség

Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK AZ 1998-AS ÉVFOLYAMHOZ

BÉCSY TAMÁS: Sikerdarabok <i>A húszas–harmincas évek magyar vígjátékairól</i>	132–148
BENEY ZSUZSA: <i>Naptár</i> <i>Radnóti Miklós verse</i>	97–108
BÓNUSZ TIBOR: A kritikátörténet lehetőségei <i>(elméleti vázlat)</i>	164–171
FERENCZI LÁSZLÓ: Illyés Gyuláról	30–37
FRIED ISTVÁN: A cseh–magyar összehasonlítás útjai	413–424
FRIED ISTVÁN: Márai Sándor megíratlan regénye	83–96
GÖRÖMBEI ANDRÁS: A gondolkodó Ady	385–397
HIMA GABRIELLA: „Penetráns tekintet” <i>(Kosztolányi Dezső: Pacsirta, 1923)</i>	585–601
ILLÉS SÁNDOR: Az induló Nyugat és a szecesszió	398–412
JANZER FRIGYES: Az <i>Eszmélet</i> pillanata	271–288
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: „Ha mit az én magyar verseim tehetnek” <i>A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában</i>	181–209
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az „én” utópiája és létesülése – <i>Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában</i> –	364–384
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az (ön)függőség retorikája – <i>Az Illyés-líra kriptotextusai</i> –	3–29
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Allegorézis, ismétlés, dialógus	149–163
MAGYAR ZOLTÁN: Arany Szent Lászlójának művelődéstörténeti vonatkozásai	524–533
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ: Az elbeszélésíró Márairól	602–612
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: Költőiség, köznapiság, konvenció <i>(Vázlat)</i>	172–180
MONOSTORI IMRE: „...Nemzetén át az emberiséghez” <i>A „magyar műhely” és a „bartóki modell” mint eszmény s mint feladat</i>	470–481
NAGY IMRE: „Heraklit és Demokrit” <i>(A kora reformkori vígjáték dramaturgiája)</i>	512–523
NÉMETH G. BÉLA: A Tücsökzene	355–363
NÉMETH G. BÉLA: Három új versbeszédmod a háború utáni Nyugat korában <i>1. Szabó Lőrinc</i>	45–62
OLASZ SÁNDOR: Műfajok között <i>Mándy Iván novellaciklusai és regényei</i>	460–469
PORKOLÁB TIBOR: A hódolat retorikája <i>(A Magyar Irodalom Pantheonja)</i>	253–270
RICHARD PRAŽAK: A romantika mint stílus születésének irodalmi-zenei összefüggései	425–431
RÓNAY LÁSZLÓ: Kelet? Nyugat? – <i>A hazai konzervatív kultúrszemlélet tükrében</i> –	534–550
SZABOLCSI MIKLÓS: József Attila búcsúzó verseiről	38–44
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Fordítás és kánon	63–82
SZÉLES KLÁRA: Az önreflexió változatai Szabédi Lászlónál	450–459
SZIRÁK PÉTER: Olvasásmód és (ön)megértés <i>(Hozzászólás a Németh László-esszéek olvasástörténetéhez)</i>	482–492
SZILI JÓZSEF: Versfordítás – esszében	115–131
SZÓKE GYÖRGY: Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében	109–114

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Szakolca átváltozása, avagy egy neolatin epikus műfaj történetéhez	497–511
TÓTH RÉKA: Szöveg és írás (<i>A szöveggenetika viszonya a filológiához és a strukturalizmushoz</i>)	227–252
TVERDOTA GYÖRGY: József Attila 1933. június	432–449
VILCSEK BÉLA: A szimbolikus lélekdráma eszménye – <i>A drámaíró Babits</i> –	551–584
WÉBER ANTAL: Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában	210–226

Műelemzés

KELEMEN PÉTER: Utalások, célzások, ákombákomok <i>Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső Fürdés című elbeszélésében</i>	613–640
--	---------

Dokumentum

LENGYEL BALÁZS: Levelek Székely Jánostól	641–652
TVERDOTA GYÖRGY: A komor föltámadás titka (A József Attila-kultusz születése) Akadémiai doktori értekezés tézisei	289–298
Opponensi vélemények – és válasz	
HORVÁTH IVÁN	299–306
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	307–310
TAMÁS ATTILA	311–315
TVERDOTA GYÖRGY: Válasz a doktori értekezés opponensi véleményeire	316–327

Szemle

DEBRECZENI ATTILA: <i>Petőfi Sándor összes művei. Költemények 3.</i>	667–669
JUHÁSZ JÚLIA: Hatvan év – tizenhét tanulmány	343–344
MOLNÁR SZABOLCS: Bitskey István: <i>Eszmék, művek, hagyományok</i>	670–672
H. NAGY PÉTER: Dialógus: lehetőség vagy adottság? (Kenyeres Zoltán: <i>Irodalom, történet, írás</i> ; Szegedy-Maszák Mihály: <i>„Minta a szőnyegen”</i>)	335–342
NÉMETH G. BÉLA: Szabolcsi Miklós: <i>Kész a leltár.</i> <i>József Attila élete és pályája (1930–1937)</i>	653–657
SZABÓ ZOLTÁN: <i>Hol tart ma a stilsztika? (Stíluselméleti tanulmányok)</i> (Szerkesztette Szathmári István)	345–350
SZIGETI LAJOS SÁNDOR: <i>A Rezignáció Költőjéről</i> (Kenyeres Zoltán <i>Ady-könyvének margójára</i>)	655–666
VILCSEK BÉLA: <i>Két út – és van(?) szintézis</i> Kabdebó Lóránt: <i>Vers és próza a modernség második hullámában</i> Kulcsár Szabó Ernő: <i>Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben</i>	328–334
ZSILÁK MÁRIA: Karol Tomiš: <i>Szlovák tükörben</i> <i>Tanulmányok a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből</i>	673–674

Szerkesztőségi cikkek

KABDEBÓ LÓRÁNT: Öt év Irodalomtörténet Szerkesztői sorok (TAMÁS ATTILA)	351–352 493
--	----------------

NÉVMUTATÓ

- Abélard, Pierre 538
 Abert, Anna Amalie 430
 Ableszimov, Alekszandr Onyiszimovics 429
 Abrams, Meyer H. 384
 Ábrányi Emil 658
 Adamik Tamás 269, 270
 Adamová, Zuzana 424
 Adler, Alfred 54, 55, 621, 636, 639
 Adorno, Theodor Wiesengrund 664
 Ady Endre 79, 168–169, 170, 256, 257, 258, 261, 265, 268, 302, 307, 311, 322, 326, 364–384, 385–397, 401, 405, 407, 409, 417, 418, 421, 470, 471, 474, 475, 476, 477, 479, 481, 483, 484, 485, 491–492, 535, 572, 573, 653, 655–666, 674
 Agárdi Péter 436, 447
 Ágoston, Szent 536
 Aiszkülosz 567
 Alexics György 533
 Alszegehy Zsoltné 502
 Altenberg, Peter 83
 Ambrus Zoltán 402
 Anakreón 426, 427
 Andai Ernő 132, 134, 137, 138, 139
 Angyal Dávid 522
 Angyalosi Gergely 114, 117, 243, 251, 252, 576, 657
 Anouilh, Jean 568
 Apollinaire, Guillaume 34, 369, 370
 Apró Ferenc 552, 576
 Arany János 33, 76, 80, 122, 166–167, 170, 192, 193, 194–195, 197, 199, 203, 207, 208–209, 256, 260, 261, 262, 265, 268, 270, 315, 358, 359, 402, 450, 475, 524–533, 568, 572, 657, 662
 Arany László 265
 Ariosto, Ludovico 194–195, 198, 199, 203, 209
 Arisztophanész 260
 Arisztotelész 136, 137, 144, 186–187, 269, 440, 454, 497, 498, 536
 Arkhimédész 323
 Arrivé, Michel 251
 Asbóth János 402
 Attila, hun király 500
 Attridge, Donald 163
 Auden, Wystan Hugh 30, 32
 Audiat, Pierre 246, 252
 Augustus, Octavianus, római császár 186
 Austen, Jane 216
 Baal, Georges 40, 44
 Babarczy Eszter 117
 Babits Mihály 22, 28, 29, 35, 41, 47, 48, 49, 51, 55, 61, 62, 63–69, 73–75, 79, 81, 83, 109, 116, 117, 150, 155–159, 162, 163, 167, 168–170, 256, 266, 294, 297, 301–302, 309, 322, 326, 331, 360, 365, 367, 373, 374, 375, 384, 386, 389, 396, 401, 402, 405, 407, 409, 411, 412, 437–438, 439, 441, 443, 446, 447, 448, 450, 470, 471, 472, 477, 483, 485, 487, 501–502, 537, 538, 545, 549, 550, 551–584, 660, 662, 663, 665, 666
 Bach, Adolf 430
 Bach, Johann Sebastian 475
 Bacsó Béla 160, 161, 170
 Bagó Márton 533
 Bahtyin, Mihail Mihajlovics 144, 153, 161, 165, 170, 269, 462, 512, 522
 Bajor Gizi 53
 Bajza József 259, 260, 261, 263, 265, 268, 269
 Baka István 310, 323, 395
 Baktay Ervin 445
 Balassa Péter 462, 469, 657
 Balassi Bálint 201, 259, 261, 322, 386, 525, 657, 671
 Balázs Béla 338, 402, 407, 409, 554, 555–557, 570–571, 577, 578, 582, 583, 584

- Balázs Mihály 502
 Bálint Aladár 407
 Bálint György 52, 301, 314
 Bálint István János 533
 Bally, Charles 346
 Balogh Emese 576
 Balogh László 44, 311, 325
 Baloghy Ernő 404
 Balzac, Honoré de 538
 Bán Imre 670
 Bánóczy József 519, 521, 522, 523
 Bányai János 396, 462, 469, 665
 Bányai Kornél 322
 Bányai László 446, 449
 Barabás Miklós 256–257, 267
 Baráth Ferenc 614, 615, 635, 639
 Barcsay Jenő 400
 Bárdos László 248
 Barkóczy Ferenc 204
 Báróczy Sándor 515
 Baróti Dezső 226
 Baróti Szabó Dávid 501
 Barrès, Maurice 662
 Barta János 79, 82, 390, 396
 Bartakovics József 499, 502
 Barthes, Roland 160, 164, 166, 170, 241–246,
 251, 252, 463, 464, 469
 Bartók Béla 31, 403, 416, 474–481
 Bartoszyński, Kazimierz 463, 469
 Bartsai László 521, 522
 Basch Lóránt 438, 576
 Bata Imre 274, 285
 Batthyány Ádám 201, 203–204
 Baudelaire, Charles 49, 52, 61, 65, 70, 74, 78,
 177, 180, 261, 361, 369, 372, 373, 584, 658,
 659, 660
 Bayer József 267
 Bazin, Germain 399, 412
 Beck Ö. Fülöp 405, 407, 408, 410–411, 412
 Beckett, Samuel 81
 Bécsy Tamás 148, 518, 522, 579–580, 581–582
 Beethoven, Ludwig van 426, 427
 Beissner, Friedrich 252
 Beke Albert 656
 Bél Mátyás (Matthias) 500–501, 502
 Beládi Miklós 4, 6, 10, 28, 338
 Belia György 171, 502, 576, 577, 578
 Beliané Sándor Anna 578
 Belinszkij, Visszarion Grigorjevics 454
 Bellemin-Noël, Jean 230–231, 232, 234–235,
 236, 249, 250, 251
 Bencze Lóránt 348
 Benda, Julien 545
 Bene Sándor 345
 Benedek András 423
 Benedek Elek 258, 261
 Benedek Marcell 583
 Beney Zsuzsa 271, 282, 285, 286, 287, 288
 Benjamin, Walter 66, 76, 77, 78–79, 81, 82, 160,
 384, 659
 Benn, Gottfried 74, 322, 335, 364, 369, 383
 Bényei Tamás 160
 Beöthy Zsolt 254, 267, 404
 Berda József 435–436, 438, 439, 444, 445–446,
 448
 Berecz Ágoston 184
 Bereményi Géza 468
 Berény Róbert 407
 Berényi Zsuzsanna Ágnes 576
 Bergez, Daniel 248–249
 Berggren, Douglas 455, 459
 Bergson, Henri 389, 401, 440, 538, 638, 654
 Berkes Tamás 423
 Bernáth Sándor 638
 Berzsényi Dániel 264, 269, 471, 472, 473, 485,
 487, 492
 Bessenyei György 34, 256, 261, 267, 269, 511,
 512
 Bessière, Jean 248
 Bethlen Miklós erdélyi fejedelem 672
 Bezeczky Gábor 459
 Biasi, Pierre-Marc de 229, 230, 231, 233, 236,
 239, 248, 249, 250, 251
 Bibó Lajos 132, 135
 Bietak, Wilhelm 226
 Bing, Siegfried 398
 Bíró Ferenc 115, 511, 515, 522, 657
 Bíró Zoltán 397
 Bisztray Gyula 133–134, 147
 Bitskey István 670–673
 Blagoj, Dmitrij Dmitrijevics 431
 Blake, William 69–70
 Bloom, Harold 75, 145, 148, 149
 Blume, Friedrich 430
 Blumenberg, Hans 162, 384
 Boccaccio, Giovanni 559
 Bodnár György 338
 Bodor Ádám 468
 Bohr, Niels 393

- Bohrer, Karl Heinz 160, 384
 Bojtár Endre 251
 Bóka László 119–122, 338, 550, 582
 Bókay Antal 39, 44, 251, 252, 305, 311, 325, 575
 Bókay János 132
 Bokor László 298, 299, 300, 309, 317, 318, 445, 448, 449
 Boldizsár Iván 310, 326
 Bolecki, Włodzimierz 469
 Boncza Berta (Csinszka) 370–371, 663
 Bonfini, Antonio 671
 Bónis Ferenc 204
 Bontempelli, Massimo 133
 Bónus Tibor 492
 Bonyhai Gábor 127, 128, 130
 Bónyi Adorján 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140
 Borbély Sándor 656, 665
 Bori Imre 170, 281, 402, 463, 469, 665
 Borián Elréd 345
 Bornemissza Péter 259
 Boross Elemér 132, 136
 Bosnyák István 396
 Bosquet, Alain 32
 Bóta László 533
 Boyer, Jean 430
 Boz (pseud.) = Charles Dickens
 Bölöni György 662
 Brandes, Georg 406
 Brecht, Berthold 634
 Brehm, Alfred Edmund 488
 Brentano, Franz 659–660, 665
 Březina, Otakar 422
 Brieux, Eugène 136
 Broch, Hermann 335, 393
 Brockes, Barthold Heinrich 426
 Bródy Sándor 260, 261, 262, 264, 577
 Brooke, Rupert Chawner 80
 Brower, Reuben A. 82
 Browning, Robert 61, 71
 Bruck, Moeller van den 547
 Brueghel, Pieter 604
 Bruentière, Ferdinand 538
 Bruner, L. Jerome 148
 Brüll Adél (Léda) 661, 662
 Buber, Martin 55, 56, 57, 58
 Burckhard, Carolus 500
 Burckhardt, Jakob 559
 Bús-Fekete László 132, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 145, 147
 Bussièrès, Jean de 497
 Byron, George Gordon 87, 260, 265, 358, 559
 Caillavet, Gaston Arman de 136
 Camões, Luís de 186, 198–199
 Čapek, Karel 415, 416, 417, 418
 Carrara 497
 Čelakovský, František Ladislav 421, 429
 Celan, Paul 74, 369
 Céline, Louis Ferdinand 235, 335
 Cerquiglini, Bernard 236, 237–238, 240, 245, 250, 251
 Cesarotti, Melchiorre 81
 Chamfort, Sébastien 81
 Chamisso, Adalbert von 428
 Champigneulle, Bernard 399
 Chase, Cynthia 151–152, 160, 161
 Chausson, Ernest 115
 Cherubini, Luigi 427
 Claudel, Paul 535, 538, 539, 582
 Cocteau, Jean 568
 Coleridge, Samuel Taylor 372
 Collingwood, Robin George 304, 329
 Collot, Michel 249
 Comte, Auguste 389
 Cooper, Martin 430
 Cornificius 270
 Courteline, Georges 406
 Croce, Benedetto 309
 Cromwell, Oliver 186
 Culler, Jonathan 150, 160
 cummings, e. e. (Edward Estlin Cummings) 116
 Curtius, Ernst Robert 203, 538–540
 Cusanus, Nicolaus 382
 Czibula Katalin 502
 Czine Mihály 657
 Cziráky gróf 267
 Czuczor Gergely 261, 262, 268, 632, 639
 Czuczor László (pseud.) = Dobossy László
 Czudar János püpek 527
 Csanádi Imre 476
 Csányi László 583
 Csapó Etel 668
 Császár Elemér 537, 550
 Csáth Géza 403, 409, 410
 Csathó Kálmán 132, 136, 138
 Csató Pál 226
 Cseh Gusztáv 266

- Csehov, Anton Pavlovics 473, 568, 598
 Csengery János 636, 640
 Cserépfalvi Imre 304
 Csetri Lajos 497, 502
 Cséve Anna 577
 Csiky Gergely 261
 Csillag István 187, 203
 Csinszka I. Boncza Berta
 Csokonai Vitéz Mihály 258, 259, 260, 268, 269, 283, 314, 471, 475, 512, 515, 580, 668
 Csontváry Kosztka Tivadar 400, 402, 403
 Csoóri Sándor 395, 396, 397
 E. Csorba Csilla 268
 Csulkov, Mihail Dmitrijevics 429
 Csűrös Miklós 657
- Dahlberg, Friedrich von 428
 D'Annunzio, Gabriele 406, 582
 Dante Alighieri 40, 64, 116, 145, 194, 256, 394, 536, 638, 639
 Danzinger Ferenc 310, 326
 Danyi Magdolna 348, 396
 Darwin, Charles 33, 389, 595
 Daudet, Léon 539
 Daugerre, Louis Jacques Mandé 267
 Dávidházi Péter 166–168, 170, 252, 269, 299, 312, 316–318
 Dayka Gábor 255, 266
 Dean, Winton 430
 Debray-Genette, Raymonde 232, 249, 251
 Debussy, Claude 115
 Dehmel, Richard 121–122
 Delacroix, Eugène 177
 de la Mare, Walter 122
 de Man, Paul 29, 68, 76, 78–79, 82, 117, 149, 150–155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 170, 382, 383, 384, 664–665
 Demény Ottó 338
 Demokritosz 514, 521
 De Quincey, Thomas 216
 Dérczy Péter 469
 Derrida, Jacques 117, 119, 163, 169, 171, 244–245, 246, 252
 Déry Tibor 131, 306, 580, 584
 Déryné Széppataki Róza 267
 Descartes, René 473, 538
 Devecseri Gábor 581
 Dévényi Iván 583
 Dickens, Charles (Boz) 222, 260
 Dijk, Teun Adrianus van 464, 469
- Dilthey, Wilhelm 383–384, 485, 490
 F. Diósszilágyi Ibolya 578
 Diószegi András 402, 480
 Dobos István 170
 Dobossy László (Czuczor László) 416–419, 422, 424
 Dobrovský, Josef 420
 Dóczi Lajos 76
 Domokos Géza 644
 Domokos Mátyás 469
 Donne, John 74, 190
 Dos Passos, John 441, 442
 Dosse, François 241, 251
 Dosztojevskij, Fjodor Mihajlovics 544
 Dózsa Andrea 638
 Dózsa György 395
 Dömötör Tekla 522
 Drégely Gábor 137
 Dulcken, Anton 672
 Dusch, Joannes Jacobus 502
 Dutka Ákos 401, 578
 Dürer, Albrecht 627
 Dürrenmatt, Friedrich 634
- Eckhardt Sándor 538, 550
 Eckhart mester 372
 Eco, Umberto 243, 251, 252
 Egri Péter 285, 568, 581
 Einstein, Albert 487
 Eisemann György 656, 657
 Eisenmann, Will 430
 Ekler Andrea 533
 Elek Artúr 69, 407
 Éles Csaba 576
 Eliade, Mircea 266
 Eliot, George 77
 Eliot, Thomas Stearns 74, 82, 115, 116, 335, 384
 Éluard, Paul 30, 32
 Emil (pseud.) = Toldy Ferenc
 Engels, Heinrich 428
 Entz Géza 266
 Eöry Vilma 347
 Eötvös József 261, 269
 Erasmus 671
 Erdei István 436
 T. Erdélyi Ilona 226
 Erdélyi József 435, 476, 487
 Erdődy Edit 461, 464, 469
 Espagne, Michel 248
 Este, Alfonso d' 186

- Esterházy László 203
 Esterházy Pál 204
 Esterházy Péter 109, 332, 334, 483, 641
 Eulália, Szent 34
 Even-Zohar, Itamar 81

 Faber, Gustav 548
 Fábián István 539
 Fábián Pál 346
 Fabinyi Tibor 522
 Fábri Anna 226
 Fábry Zoltán 417
 Falconer, Graham 249, 251
 Falus Elek 410, 411
 Farcy, Gérard-Denis 249
 Farkas Árpád 395
 Farkas Zsolt 159
 Fastenthaller, Josephus 500
 Fáy András 226
 Fazekas Mihály 30
 Fehér Erzsébet 447
 Fehér Ferenc 576
 Fehér M. István 152, 161
 Féja Géza 42, 44
 Fejtő Ferenc 654
 Feleky Géza 407
 Fémes Beck Vilmos 407
 Fenichel, Otto 601
 Fényes Samu 401
 Fenyő Miksa 404, 407
 Ferenczi László 351, 656
 Ferenczy Béni 180
 Ferenczy István 255
 Ferenczy Károly 409
 Ferrer, Daniel 236, 250, 251
 Ferrero, Guglielmo 33
 Feszl Frigyes 481
 Feuerbach, Ludwig 52
 Feydeau, Georges 136
 Fielding, Henry 427
 Filep Tamás Gusztáv 424
 Fischer, Manfred S. 423
 Fish, Stanley 349
 Fiske, Roger 430
 Flaubert, Gustave 598
 Flers, Robert 136
 Fodor András 476
 Fodor Géza 279, 285
 Fodor László 132, 133, 134, 135, 137, 139, 142, 147
 Fogarasi János 632, 639
 Fogarassy György 264
 Fohrmann, Jürgen 160
 Follain, Jean 30, 31
 Font Zsuzsa 502
 Forget, Philippe 28
 Foucault, Michel 167, 168, 170, 268, 339
 Földényi F. László 576
 Földes Imre 132, 133
 Földes László 459
 Földessy Gyula 384, 661, 663
 Földi Mihály 614, 615, 635, 639
 France, Anatole 34
 Frank, L. 133
 Frank, Manfred 29, 384
 Fráter Zoltán 29, 639
 Frazer, James George 360
 Frecskay Endre 408
 Frénaud, André 30
 Freud, Sigmund 54, 389, 440, 601, 613, 615, 616, 623, 628, 632, 633, 635, 636, 637, 638, 639, 654
 Fried István 266, 423
 Friedrich, Hugo 153, 162
 Friz András 499–500
 Frobenius, Leo 485
 Frye, Northrop 117, 519, 523
 Futaky Hajna 576–577
 Fülep Lajos 395, 397, 401, 402, 405, 410, 412
 Fülöp Lajos 347
 Fülöp László 448
 Fürbringer, Christoph 601
 Füsi József 435, 444, 447, 448, 449
 Füst Milán 132, 407, 487, 551, 568, 575, 577, 579, 580, 657

 Gaál Cábor 434
 Gaál György 519
 Gaal József 226
 Gabler, Hans Walter 252
 Gachot, François 613
 Gadamer, Hans-Georg 28, 51, 76, 78–79, 82, 161, 162, 329, 482, 657
 Gál István 169, 171, 424, 575, 583
 Galambos Ferenc 424
 Gáldi László 39
 Galilei, Galileo 473
 Gallén-Kallela, Akseli 405
 Galsai Pongrácz 615, 635, 636, 637, 639
 Gama, Vasco da 199

- Garaczi László 334
 Garai János 441, 448
 Garami Ernő 406
 Garay János 524
 García Lorca, Federico 146
 Gárdonyi Géza 258, 260, 269, 535
 Garvai Andor 136
 Gáspári László 346
 Gay, John 427
 Gellér Katalin 400, 401
 Gelléri Andor Endre 301, 325
 Gellért Oszkár 409
 Genet, Jean 244, 584
 Genette, Gérard 28, 171, 512, 522
 Genovéva, Szent 265
 George, Stefan 49, 61, 369, 384, 658
 Geöcze Sarolta 401
 Géraldy, Paul 81
 Geras, A. H. 431
 Geréb László 533
 Gerstner József 266
 Ghelderode, Michel de 584
 Gide, André 473, 539
 Gintli Tibor 656
 Giraudoux, Jean 133, 568
 Glitz Oszkár 257
 Glem, Johann Wilhelm Ludwig 427
 Glover 497
 Gluck, Christoph Willibald 428
 Gobineau, Arthur 559
 Godard, Henri 235, 250
 Goebbels, Joseph 162
 Goes, Hugo van der 627, 637
 Goethe, Johann Wolfgang 63–64, 68, 74, 77, 86,
 131, 358, 361, 372, 427, 428, 536, 538, 659
 Goffin, Robert 30
 Goffman, Irving 601
 Goga, Octavian 664
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 473, 598
 Gombai Ferencné 39
 Gombrowitz, Witold 584
 Gotthardt, H. 431
 Gottsched, Johann Christoph 520
 Gömbös [Gyula?] 131
 Gönczy István 523
 Görömbei András 396, 491, 492, 655, 656
 Granville Barker, Fr. 430
 Gray, Thomas 80, 426
 Greguss Ágost 533
 Greipel, J. F. 256, 267
 Grésillon, Almuth 231, 236, 248, 249, 250
 Grezsa Ferenc 424, 492
 Grillparzer, Franz 224
 Grimm, Hans 543, 547
 Grün, Anastasius 226
 Gulácsy Lajos 406, 409
 Gulyás Pál 475, 479
 Guzmics Izidor 255
 Gvadányi József 268, 501
 Gyergyai Albert 538, 614, 639
 Gyertyán Ervin 306, 311, 325
 Cs. Gyimesi Éva 424, 575
 Gyömrői Edit 112
 Gyöngyösi István 204, 268
 Gyulai Pál 225, 226, 262, 268, 269, 338, 475
 Gyurián János 533
 Haag, Herbert 638
 Habermas, Jürgen 162, 511, 522
 Hajdu Péter 582
 Hájek (Hagecius), Vilém 500
 Hajnóczy Péter 468
 Halász Előd 656, 663
 Halász Gábor 34, 67, 69, 82, 332, 366, 383, 400,
 486, 581
 Haller, Albrecht von 426
 Halupka Ilona 184
 Handley-Taylor, Geoffrey 430
 Hankiss Elemér 282, 287, 639
 Hankiss János 423
 Harcos Bálint 638
 Hargitai, Peter 75
 Hargittay Emil 345
 Harpster, Richard W. 431
 Hárs Endre 160, 161
 Hartman, Geoffrey H. 170
 Hartmann, Nikolai 665
 Haslpauer, Georgius 500
 Határ Győző 352, 641
 Hatvany Bertalan 38, 654
 Hatvany Lajos 371, 375, 383, 384, 404, 407, 441,
 662, 663
 Hauptmann, Gerhart 582
 Hausner Gábor 345
 Havlíček Borovský, Karel 421
 Háy Gyula 132
 Hay, Louis 231, 243, 248, 249, 250, 251, 252
 Haydn, Joseph 425, 426
 Hazlitt, William 216

- Hegedüs Lóránt 309, 656
Hegel, Georg Wilhelm Fiedrich 23, 29, 162, 175, 244, 366, 369, 376, 383, 389, 439, 454, 537, 545, 602
Hegyi Katalin 638
Heidegger, Martin 55, 57, 75, 83, 117, 119, 152, 160, 161, 173, 230, 249, 364
Heine, Heinrich 428
Heinrich, Thugut 255
Heisenberg, Werner 393
Heller Ágnes 441, 448, 576
Hellmayr, Antonius 499, 502
Heltai Gáspár 671
Heltai Jenő 126, 132
Henckel János 671
Hérakleitosz 290, 514, 521
Herczeg Ferenc 268, 301, 325
Herder, Johann Gottfried 77, 427, 428, 430, 470, 490
Hermann, Georg 211, 226
Hess, Willy 430
Hevesi András 542, 544, 550
Hevesi Sándor 406
Hévizi Ottó 383, 388, 396, 656, 664
Hilbert, David 393
Himmelheber, Georg 226
Hinck, Walter 523
Hirsch, Alfred 384
Hitler, Adolf 437, 541, 549
Hódosy Annamária 150, 156–157, 160, 162, 163
Hoffman Edith 267
Hoffmann, Ernst Theodor Amadäus 428
Hofmannsthal, Hugo von 369, 568, 582, 661
Holberg, Ludvig 498
Homérosz 185, 192, 198, 260, 497, 567
Homonnai György 203
Hopkins, Gerard Manley 74
Horatius 260, 567
Horgor Antal 41, 294, 297, 301, 302, 304, 309, 320
Horvát Edith 226
N. Horváth Béla 44
Horváth Cyrill 533
Horváth Dániel 545
Horváth Iván 44, 118, 320–321, 323, 324, 325, 326, 327, 345, 447, 657
Horváth János 328, 338, 384, 511, 512, 522, 658
Horváth Katalin 187
Horváth Sándor (Alexander) 500
Howard, Patricia 431
Hőgye István 266
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 61, 75, 252, 368
Hromádka 426
Hubay Miklós 584, 643
Hugo, Victor 227
Huizinga, Johan 455
Humboldt, Alexander von 117
Hunyadi János 186, 192
Hunyady Sándor 132
Hus, Jan 413
Husserl, Edmund 180, 660
Huszka József 481
Ibsen, Henrik 146, 553, 568, 582
Ignotus (Veigelsberg Hugó) 404, 405–407, 408, 409, 412
Ignotus Pál 41, 441, 444, 448, 635, 639, 654
Ihwe, Jens 28
Ilia Mihály 310, 660
Illés Endre 551, 575
Illés Sándor 351
Illyés Gyula 3–29, 30–37, 46, 51, 62, 122, 267, 305, 313, 322, 356, 357, 361, 363, 386, 395, 396, 476, 487, 583, 650, 663
Illyés Gyuláné I. Kozmutza Flóra
Imre, Árpád-házi Szent 533
Inchino, Gabriele 671
Indig Ottó 578
Ingarden, Roman 638, 639
Irigaray, Luce 28
Isbasescu, M. 397
István, I. Szent, magyar király 533
Izés Mihály 44
Jaccottet, Philippe 341
Jádi Ferenc 44
Jahnn, Hans Henney 384
Jakobson, Roman 63, 69, 82, 243, 251, 328
James, Henry 64, 340
Jammes, Francis 535
Jánossi Miklós 498
Janus Pannonius 527, 531, 671
Janzer Frigyes 285, 287
Jarrety, Michel 167, 170
Jaspers, Karl 55, 57, 548
Jászó Anna 349
Jauß, Hans Robert 26, 28, 153–154, 160, 162, 164, 170, 175, 180, 228, 247, 248, 251, 252, 329, 366, 367, 383, 384

- Jefferson, Ann 575
 Jékely Zoltán 641
 Jirasek, Alois 414, 423
 Jókai Mór 163, 214, 260, 262, 264, 265, 270, 301, 424, 657
 Jósika Miklós 261, 269
 Joyce, James 252, 335, 384, 393, 394
 József Attila 4, 5, 7–8, 10, 38–44, 47, 76, 101–104, 106, 107, 109–114, 172–173, 174, 176, 180, 257, 259, 262, 268, 269, 271–288, 289–298, 299–327, 331, 345, 375, 380–381, 386, 432–449, 479, 481, 653–655, 657, 666, 674
 Juhász Ferenc 476–477
 Juhász Gyula 104, 126, 260, 261, 262, 267, 294, 309, 325, 401, 409, 411, 412, 499, 501–502, 552, 558, 563, 577, 578, 579, 665
 Juhász Tamás 614, 620, 636, 639
 Jung, Carl Gustav 54
 Jungmann, Josef 420, 426
 Jünger, Ernst 49–50

 Kabdebó Lóránt 28, 46, 148, 277, 285, 328–335, 424, 493, 656
 Käfer István 424
 Kaffka Margit 61, 268, 409, 662
 Kafka, Franz 232, 393
 Kaiser, Gerhard 430
 Kalla Zsuzsa 267, 268
 Kallós Ede 267, 581
 Kálmán C. György 459
 Kálnoky László 641
 Kalocsai Krisztina 188
 Kant, Immanuel 79
 Kántor Lajos 459
 Kanyaró Ferenc 201
 Kanyó Zoltán 640
 Kapitány Ágnes 44
 Kapitány Gábor 44
 Karátson Endre 658
 Kardos András 576
 Kardos Pál 162, 576
 Karinthy Frigyes 39, 266, 268, 338
 Kármán József 513
 Kárpáti Aurél 445
 Kassák Lajos 7, 61, 326, 334, 363
 Kästner, Erich 600
 Katalin, Nagy, orosz cárnő 543
 Katona Béla 267
 Katona József 146, 261, 262, 471, 472, 473, 516, 517, 580, 657
 Katona Tamás 533
 Kazinczy Ferenc 195, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 421, 512, 563
 Keats, John 163
 Kecskeméti György 538
 Keding, Paul 548
 Keldys, Jurij Vsevolodovics 431
 Kelényi István 576, 578, 582
 Kelevéz Ágnes 575, 577, 579
 Kemény G. Gábor 424
 Kemény Zsigmond 259, 263, 269, 471, 473, 475
 Kenéz Lajos I. Székely János
 Kenner, Hugh 143
 Kenyeres Imre 612
 Kenyeres Zoltán 335–343, 351, 377, 383, 384, 390, 396, 400, 404, 410, 576, 655–666
 Kerek Vera 649
 Kerényi Ferenc 267, 522, 667–670
 Kerényi Károly 442, 448
 Keresztury Dezső 267, 351, 356, 357, 583, 650
 Kernstok Károly 409
 Kertész Manó 78
 Keserű Gizella 502
 Keserű Katalin 400
 Keszi Imre 576
 Keun, Irmgard 600
 Keyserling, Hermann von 540–542, 544
 Kibédi Varga Áron 346
 Kidson, Frank 430
 Kierkegaard, Søren 338, 665
 Kindlová, Hana 424
 Király Erzsébet 185, 186, 192, 197, 201
 Király György 185, 614, 635, 639
 Király István 43, 44, 168, 170, 172, 174, 180, 367, 370, 372, 383, 395, 397, 460, 469, 635, 639, 655, 656, 658, 660, 661, 662, 663, 664
 Kis Attila Atilla 150
 Kis Pintér Imre 396, 397, 665
 Kis Tamás 478
 Kisfaludy Károly 259, 260, 261, 264, 265, 269, 511, 512–517, 519–520, 521, 522, 523
 Kisfaludy Sándor 259, 269, 285, 358, 513, 517, 522
 Kiss Endre 401, 656
 Kiss Ferenc 170, 173, 176, 180, 614, 615, 616, 618, 620, 624, 635, 636, 637, 639
 Kiss József 267, 667–670
 Kiss Lajos 478–479

- Klages, Ludwig 54
Klaniczay Tibor 185, 191, 267, 533, 670, 671
Klaudy Kinga 81, 82
Klebensberg Kunó 254
Kleist, Ewald 426
Klopstock, Friedrich Gottlieb 80
Kluckhohn, Paul 211, 215
Klujber Anita 108
Koch, Robert A. 638, 639
Koczkás Sándor 480
Kocsány Piroska 347, 348
Kocsis Rózsa 577, 582–583
Kodály Zoltán 403, 481
Kodolányi János 132, 446, 448, 476, 657
Koestler, Arthur 306
Kollár, Ján 421
Kolozsvári testvérek (Márton és György) 527
Koltai Tamás 555, 577
Kolumbusz (Cristoforo Colombo) 497
Komlós Aladár 305
Konrád György 460–461, 469
Kornis Gyula 48
Kornis Mihály 584
Koronghi Lippich Elek 405, 412
Korzáti Erzsébet (Vékes Endréné) 50, 53, 58
Kósa György 555
Kossuth Lajos 255, 421, 595
Koszó János 542, 550
Kosztolányi Ádám 109, 114
Kosztolányi Dezső 5, 8, 15, 62, 65, 68–79, 80, 82, 83, 95, 104, 109–114, 115, 118, 131, 133, 147, 168–169, 171, 172–180, 256, 267, 269, 270, 286, 302, 307, 326, 331, 335, 341, 342, 345, 365, 373, 375, 380–381, 386, 401, 405, 409, 412, 416, 441, 444, 460, 469, 483, 485, 487, 559, 573, 585–601, 608, 613–640, 658, 665, 666, 672
Kosztolányi Dezsőné 636, 640
Kotzebue, August Friedrich 225, 520
Kotzián Tamás 638
Kovács András Ferenc 395
Kovács Árpád 117
Kovács Endre 424
Kovács József 310, 326
Kovács Kálmán 396
Kovács Kristóf András 656
G. Kovács László 424
Kovács Pál 226
Kovács Sándor Iván 344, 351, 352, 657
Kovács Sándor s. k. 159, 160
Kovalovszky Miklós 658
Kováts Dániel 265
Kovrig Béla 549, 550
Kozma Lajos 409
Kozmutza Flóra (Illyés Gyuláné) 38, 281, 284, 654
Kozsik Károly (Carolus) 500
Kölcsy Ferenc 258, 264, 475, 511, 514
Könczöl Csaba 269
Körner, Teodor 513, 515
Körösfői Kriesch Aladár 401, 402, 403, 407, 408, 409
Krasztev Péter 400
Kristeva, Julia 231, 243, 244, 249, 252
Kriza János 402
Kropotkin, Pjotr Alekszejevics 33
Krúdy Gyula 83, 95, 223, 226, 261, 269, 460, 469, 584
Krug, Wilhelm Traugott 514, 522
Kuhn, Thomas S. 247, 252
Kukorelly Endre 334
Kulcsár Péter 344
Kulcsár Szabó Ernő 78, 82, 148, 273, 285, 287, 328–335, 351, 396, 486, 492, 575, 656, 657
Kulcsár-Szabó Zoltán 180, 656
Kunwald Cézár 408
Kurz, Gerhard 372, 383
Labancz József (Josephus) 500
Lachmann, Renate 161
Lackfy Endre 527
Laczkó Géza 259, 266, 269
Laczkó Miklós 423
Lajos, I., magyar király 265
Lajta Béla 480, 481
Lakatos István 641
Lakatos László 132, 133, 135, 142, 145
Lakatos Péter Pál 310, 326
Lamb, Charles 216
Lambert, José 82
Láng József 268
Langbein, August 226
Lanson, Gustave 246, 252
Lányi Viktor 96
László Gyula 266, 453, 533
László, Szent, magyar király 186, 524–533
Laufer, Roger 234, 235, 237, 248, 250, 251
Lazarev, Viktor 638, 640
Le Bon, Gustave 545, 550
Lebrave, Jean-Louis 232, 236, 249, 250, 251

- Lechner Ödön 480, 481
 Léda I. Brüll Adél
 Lefevere, André 77, 82
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 473
 Lendvai István 534–535
 Lengyel András 114, 311, 325, 437, 447
 Lengyel Balázs 90, 96, 311, 461, 469, 614, 616, 618, 635, 640, 641–652
 Lengyel Géza 403, 407–408
 Lengyel Menyhért 406, 555, 568, 577, 580
 Lengyel Péter 641
 Lenin, Vlagyimir Iljics 453, 454, 478, 544, 654
 Lenkei Henrik 137
 Lentricchia, Frank 160
 Leonardo da Vinci 627
 Lépes Bálint 671–672
 Lesznai Anna 409
 Lévi-Strauss, Claude 251
 Lewis, Helen Block 601
 Linde, Josephus 500
 Lippay György 203
 Lipps, Theodor 657
 Lissa, Zofia 430
 Lisse, Michel 171
 Listius László 186
 Lisznyai Kálmán 524, 528, 533
 Liszt Ferenc 475
 Lotman, Jurij Mihajlovics 240–241, 251
 Lowagh Ernesztin 410
 Lőkös István 656
 Lukač, Emil Boleslav 674
 Lukács György 127, 357, 391, 396, 397, 402, 405, 412, 554, 576, 654, 659, 660, 664
 Lukács István 500, 502
 Lukács László 500, 502
 Lukácsy Sándor 667
 Lukianosz 567
 Luther, Martin 68, 260, 372, 671
 Lyka Károly 267, 399

 Mach, Ernst 662, 665
 Mácha, Karel Hynek 421
 Macpherson, James 427
 Madách Imre 122, 146, 258, 471, 473, 536, 580
 Maeterlinck, Maurice 535, 553, 568, 582, 584
 Magyar István 672
 Mailáth János 426
 Makai Ödön 41
 Makay Mihály (Michael) 500
 Makkai Ádám 75

 Makoldy Sándor 265
 Mallarmé, Stéphane 74, 369
 Malraux, André 36
 Mályusz Elemér 533
 Mandát, Jaroslav 431
 Mándy Iván 460–469, 641
 Mándy Stefánia 38
 Mann, Thomas 86, 87, 92, 314, 384, 441–443, 448, 548, 628
 Márai Sándor 83–96, 301, 334, 363, 416, 468, 483, 540, 602–612, 657
 Márffy Ödön 406
 Margócsy István 268, 269, 270, 468, 469, 657
 Marino, Giambattista 186, 187
 Maritain, Jacques 55, 540
 Mark, Thomas R. 76
 Márkus György 522
 Márkus László 406, 410, 412
 Márkus Samu 410
 Marosi Ernő 533
 Martinkó András 667–670
 Martinov, Leonyid Nyikolajevics 30
 Martinszkij, Michail 429
 Márton László 171
 Marton Manó 578
 Marton Márta 445, 447
 Marty, Eric 231, 241, 248, 249, 251, 252
 Marx, Karl 33, 139, 434, 654
 Masaryk, Tomáš Garrigue 421
 Massis, Henri 540, 542–544, 550
 Mátyás I., magyar király 186, 192, 395, 521, 671
 Maurras, Charles 539
 Mayerhoffer, Gustav Narcis 424
 Mécs László 322, 545, 550
 Mednyánszky László 403
 Meinong, Alexius 660
 Melczer Tibor 577, 584
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 428
 Merényi Annamária 266
 Merezskovszkij, Dmitrij Szergejevics 559
 Meschonnic, Henri 65, 81
 Mesterházy Lajos 649
 Mesterházy Márton 649
 Mész Lászlóné 639, 580
 Mészöly Miklós 584
 Metternich, Klemens 212
 Meyer, Conrad Ferdinand 252
 Mezei Balázs 180
 Michelangelo Buonarroti 10

- Michelfelder, Diane P. 160
Michelet, Jules 543
Mihelics Vid 545, 550
Mikes Kelemen 260, 410, 411
Mikes Klára (Szabó Lőrincné, „Nagyklára”) 54, 58
Mikes Lajos 47
Mikszáth Kálmán 132, 260, 263, 265, 460, 469, 657
Miller, J. Hillis 150, 160, 171
Milliaeus 497
Milton, John 65, 80, 186, 198
Mittenzwei, Johannes 431
Mitterand, Henri 248, 249
Mohácsi Jenő 406, 445, 578
Molnár Antal 576
R. Molnár Emma 347
Molnár Ervin 636, 640
Molnár Ferenc 132
Moly Tamás 406
Montaigne, Michel de 63, 81
Mónus Illés 436
Moore, Gerald 431
Móra Ferenc 259, 261, 301, 325
Moréas, Jean 659
Morgan, Edwin 75
Morgenstern, Christian 118
Móricz Zsigmond 132, 334, 403, 416, 421, 444, 474, 476, 577, 657
Morris, William 401
Mottram, Eric 35
Mozart, Wolfgang Amadeus 425, 462
Möbius (Moebius) 55
Mörke, Eduard 70
Mukařovský, Jan 430
Munkácsy Mihály 637
Musil, Robert 335, 341, 393
Musset, Alfred de 146
Mussolini, Benito 545, 548
Muther, Richard 559
Nabokov, Vladimir 80, 82
Nádas Péter 468, 483, 584
Nádasdy Ferenc 203
Nádass József 415, 424
Nagy Ferenc 349
Nagy Gáspár 395
Nagy Imre 522
Nagy József 550
Nagy Lajos 30, 41, 301, 444, 448, 654
Nagy László 386, 395, 396, 476–477
Nagy Levente 187
K. Nagy Magda 480
Nagy Miklós 657
Nagy Péter 133, 147
Nagy Péter 351
Nagy Sándor makedón uralkodó 181, 198, 201
Nagy Sándor 401, 402
Napóleon, I., francia császár 265
Nász János 576
Nebe, Klaus Hermann 548
Neckel, Sighart 601
Neefs, Jacques 248, 249
Négyesy László 182, 184–185, 189, 198, 209, 533
Neményi Erzsébet 408
Nemes Nagy Ágnes 128, 130, 450, 551, 552, 575, 576, 641, 642, 651, 652
Nemeskéri Erika 577
Németh Andor (André Német) 41, 114, 131, 268, 302, 304, 305, 314, 325, 435, 441, 444–445, 446, 447, 448, 449
Németh Antal 555, 576–577
Németh G. Béla 39, 40, 41, 44, 173, 176, 180, 351–352, 386, 396, 400, 401, 492, 576, 661, 662, 665
Németh Lajos 400
Németh László 84–85, 86, 95, 132, 303, 332, 385, 391, 392, 393, 396, 397, 413–416, 418, 419, 420, 422–423, 424, 450, 470–481, 482–492, 549, 614, 615, 635, 640, 645, 659, 660
Nemoianu, Virgil 216, 217, 226
Nerval, Gérard de 77
Neubuhr, Elfriede 226
Nezval, Vítězslav 30
Nietzsche, Friedrich 49, 51, 52, 53, 61, 63, 161, 165, 389, 400, 401, 539, 580, 658, 662
Nóti Károly 147
Novák, Arne 420, 422
Novalis 361
Nyéki Vörös Mátyás 662, 671
Nyerges András 578–579
Nyilasy Balázs 657
O’Neill, Eugene Gladstone 146, 568, 582
Odorics Ferenc 25, 29, 159, 160
Ohly, Friedrich 638, 640
Oláh Gábor 409

- Orbán Balázs 402, 533
 Orlovsky Géza 343–345
 Orlovsky, P. 543–544
 Orságh-Hviezdoslav, Pavol 674
 Ortega y Gasset, José 473, 485, 487, 546, 654
 Orwell, George 648
 Osvát Ernő 95, 326, 338, 404, 407, 555
 Ottlik Géza 483, 641
 Otto, Rudolf 361
 Ovidius 184, 188, 498, 499, 501, 502
- Örkény István 146
 Örley István 90, 96, 608, 612
 Ötvös Péter 344, 502
- Paetzke, Hans-Henning 78
 Pakots József 137, 444, 445, 446
 Pákozdy Ferenc 433, 447
 Pál József 638, 640
 Palacký, František 421
 Palkó Gábor 469
 Palmer, Richard E. 160
 Palya Beáta 638
 Pannwitz, Rudolf 79
 Papp István Géza 656
 Partheniosz 498
 Pascal, Blaise 473, 543
 Paszternak, Borisz 30
 Pásztor Árpád 409
 M. Pásztor József 447, 448, 449
- Paul, Jean 428, 520, 523
 Pauler Ákos 440, 535–538, 550
 Paulinyi-Tóth, Viliam 674
 Pázmány Péter 260, 672
 Péczely László 44
 Peéry Rezső 314
 Pégu, Charles 34, 535, 539
 Peirce, Charles Sanders 659
 Percy, Thomas 427
 Pergel Ferenc 96
 Perjés Géza 182
 Peroutka, Ferdinand 419, 422, 424
 Pessoa, Fernando 32, 662
 Pete Klára 656
 Petényi Erzsébet 576
 Péter László 248
 Péterfy Jenő 338
 Petőfi Sándor 11, 34, 35, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 267, 268, 294, 301, 305, 309, 310–311, 314, 315, 322, 326, 358, 421, 471, 475, 479, 525, 536, 537, 584, 653, 657, 661, 667–670, 673–674
- Petőfi Zoltán 621
 Petrarca, Francesco 260
 Pezzini, Isabella 243, 252
 Pfeffer, Gottlieb Konrad 426
 Piaget, Jean 55, 360
 Picasso, Pablo 31, 33
 Pilinszky János 107, 228, 246, 348, 476–477, 584, 641
 Pindaros 80
 Pirandello, Luigi 146, 473, 553
 Platón 117, 156, 162
 Plautus 146
 Podhradszky József 533
 Poe, Edgar Allan 68, 69, 73–74, 131
 Pók Lajos 400, 412, 575, 579, 584
 Polák, Milota Zdirad 426
 Polányi Károly 127
 Polónyi Péter 412
 Pomogáts Béla 338–339, 459
 Ponten, Josef 543, 548
 Pope, Alexander 426
 Popper Leó 127, 657
 Pór Péter 272, 285, 400
 Pósa Lajos 261
 Posner, Roland 28
 Poszler György 396, 402, 492, 614, 635, 640
 Potebnya, Alexandr Afanaszjevics 117
 Pound, Ezra 80, 82, 331, 335
 Práč, Jan 429
 Prácsér Albert 270
 Praznovszky Mihály 345
 Prohászka Ottokár 536
 Proust, Marcel 95, 361, 362, 365, 393, 394, 485, 488–489, 539
 Puchmajer, Antonín Jaroslav 426
 Pujo, Maurice 539
 Puskin, Alekszander Szergejevics 358, 429
 Püspöki Péter 656
- Quintilianus 262, 269
- Rába György 47, 65, 69, 78, 79, 81, 82, 162, 163, 359, 361, 370, 373, 376, 383, 384, 389, 396, 550, 567, 572, 575–576, 577, 579, 583, 584
 Racine, Jean 30
 Radnóti Miklós 41, 97–108, 301, 313
 Radnóti Zsuzsa 580–581, 584

- V. Raisz Rózsa 347, 349
 Rajk András 449
 Rákóczi Ferenc, II. 405, 408
 Rákóczi László 204
 Rákos Péter 424
 Rákosi Jenő 268
 Rákosi Viktor 268
 Ranódy Zoltán 614, 620
 Rátság Kálmán 437
 Ratzky Rita 667–670
 Raulet, Gerard 29
 Reeman, Donald C. 349
 Reibner Márton 636, 640
 Reichard Piroska 409
 Reijen, Willem van 29
 Reinhardt, Max 406, 553, 557
 Reményik Sándor 322
 Remenyik Zsigmond 443, 580
 Remsey Jenő (= Remsey György) 402, 403, 405, 409
 Renan, Ernst Joseph 389, 543, 638
 Révai József 305, 311, 325, 357, 479
 Révay József 611, 612
 Reverdy, Pierre 33
 Reviczky Gábor 126, 261, 264, 265
 Réz Pál 171
 Richardson, Samuel 429
 Richter János 255
 Rickert, Heinrich 540
 Ricoeur, Paul 63, 180, 512, 522
 Riedl Frigyes 197, 338
 Riegl, Alois 657
 Riffaterre, Michel 168, 170, 178
 Rilke, Rainer Maria 59, 61, 127–129, 130, 310, 330, 331, 332, 334, 335, 369, 370
 Rimay János 201
 Rimbaud, Arthur 94, 658
 Rippl-Rónai József 408
 Ritoók Zsigmond 137
 Robey, David 575
 Robotos Imre 656
 Rodin, Jean 601
 Róka Jolán 348
 Rolland, Romain 538, 539
 Roman, Antonius 500
 Rommel, Otto 430
 Rónay György 461, 469
 Rónay László 168, 170, 338, 606, 612, 615, 616, 635, 640, 657
 Rosenbaum, Karel 424
 Rosenzweig, Franz 55
 Roth, Joseph 600, 601
 Rousseau, Jean-Jacques 153, 210, 265, 384, 425, 427, 428, 429, 430
 Rousselot, Jean 76
 Rózewicz, Tadeusz 584
 Rubens, Peter Paul 321
 Rubin Péter 96
 Rudler, Gustave 246, 252
 Rudnyánszky Gyula 77
 Ruskin, John 401, 402
 Russell, Bertrand 47, 49
 Ruszt József 555
 Ruttkay György 132, 133, 136, 138, 139
 Rübberdt, Irene 656
 Šafařík, Pavel Josef 421
 Sajó László 44
 Salamon herceg 524
 Salazar 545
 Šalda, František Xaver 416
 Santarcangeli, Paolo 645, 646, 647
 S. Sárdi Margit 344
 Sardou, Victorien 136
 Sárkány Oszkár 415, 423
 Sárközi György 357
 Sárközy Péter 306, 325
 Sartre, Jean-Paul 228, 601
 Saussure, Ferdinand de 346, 454
 Schaffer, R. Murray 431
 Schedel Ferenc I. Toldy Ferenc
 Schein Gábor 180
 Scheler, Max 55, 535
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 517, 522
 Schetz Péter 498
 Schiller, Friedrich 427, 428, 515, 642
 Schlaffer, Heinz 29
 Schlageter 547
 Schlegel, August Wilhelm 66, 82, 216
 Schlegel, Friedrich 68, 77, 82, 216, 361
 Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel 77
 Schmidt, Paul 226
 Schmidt, Wilhelm 360
 Schmitt Jenő 573
 Schnitzler, Arthur 83, 406
 Schopenhauer, Arthur 47, 51, 52, 55, 77, 389, 400
 Schönberg, Arnold 121
 Schöpflin Aladár 133, 134, 147, 148, 401, 459, 577, 613, 615, 616, 635, 640, 658

- Schröder, Klaus 601
 Schröer, Gustav 548
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 428
 Schubert, Franz 428
 Schultz, Ferdinand 636, 640
 Schumann, Robert 428
 Schütz Antal 545, 549, 550
 Schweitzer Pál 384, 665
 Scott, Walter 216
 Scribe, Eugène Augustin 136, 144, 146
 Searle, John R. 82
 Sebestyén, portugál király 186
 Seeger, Horst 430
 Segre, Cesare 203
 Senghor, Léopold Sédar 32
 Sértő Kálmán 322, 448
 Shakespeare, William 66, 145, 146, 189, 260, 265, 313, 317, 326, 553, 557, 579, 621, 634, 638
 Shaw, George Bernard 146, 553
 Shelley, Percy Bysshe 155, 161
 Siegel, L. S. 430
 Sík Sándor 185, 186, 188, 198
 Silberstein, L. 601
 Simmel, Georg 601
 Simó Ferenc 255
 Simon István 476
 Sinka István 476
 Sipos Lajos 44, 580, 584
 Sohár Anikó 82
 Solohov, Mihail Alekszandrovics 467
 Solt Andor 520, 523
 J. Soltész Katalin 582
 Sombart, Werner 534
 Somlyó György 580
 Sommervogel 500
 Somogyi Béla 523
 Sönderblom, W. 361
 Sötér István 622, 637, 640
 Spencer, Herbert 51, 52, 389, 638
 Spender Andor (pseud.) = Solt Andor
 Spengler, Oswald 485, 535, 537, 541, 542, 544, 545, 546
 Spinner, Kaspar H. 29, 384
 Spiró György 581
 Staiger, Emil 29
 Stark András 44
 Staud Géza 267
 Stauder Mária 576
 Steffen, Hans 82
 Steinmetz, Horst 523
 Stern, Laurent 119
 Stevens, Wallace 72
 Stifter, Adalbert 226
 Stirner, Max 47, 51, 52, 330, 662
 Stoddard, Lothrop 545, 546
 Stoll Béla 44, 114, 229, 248, 250, 309, 434, 447, 448
 Stoppard, Tom 634
 Straka, Anton 415, 418
 Straus, J. F. 430
 Střelba, Jan 424
 Striegel-Moore, R. 601
 Striker Sándor 122
 Strindberg, August 144, 568, 582
 Suarès, André 539
 Swift, Jonathan 66–67, 81, 427
 Swinburne, Algernon Charles 74, 566–567, 579
 Sydney Garrick (pseud.) = Vajda Ernő
 Szabédi László 450–459
 Szablya-Frischauf Ferenc 409, 410
 Szabó András 344
 Szabó B. István 248
 Szabó Dezső 401, 417, 418, 470, 471–472, 473, 474, 477, 534, 535
 Szabó Flóris 499, 502
 Szabó G. Zoltán 667–670
 Szabó Lőrinc 5, 7, 10, 11, 15, 45–62, 69–70, 95, 118, 173, 199, 277, 322, 329–330, 331, 332, 335, 355–363, 375, 377, 380, 387, 396, 476, 545, 584, 657, 662, 663
 G. Szabó Lőrinc (Lóci) 59, 61
 Szabó Lőrincné l. Mikes Klára
 Szabó Magda 44, 352, 641
 Szabó Zoltán (nyelvész) 130, 614, 615, 616, 617, 620, 635, 636, 640
 Szabó Zoltán 543, 550,
 Szabolcsi Gábor 478, 479
 Szabolcsi Miklós 44, 114, 180, 268, 274, 275, 280, 281, 283, 285, 287, 288, 339, 352, 653–655
 Szabolcska Mihály 268
 Szalai Sándor 254, 256, 266, 267, 268
 Szalatnai Rezső 499, 502
 Szamosi János 636, 640
 Szántó Gábor András 328
 Szántó Judit 101, 109, 324, 443–444, 445, 446, 448, 449, 654

- Szappho 567
 Szász Károly 116
 Szathmári István 345–350
 Széchenyi István 253–254, 257, 264, 265–266, 268, 404, 421, 521
 Szegedy-Maszák Mihály 116, 148, 335–343, 394, 397, 423, 469, 601, 608, 612, 638, 640, 656
 Szegi Pál 314
 Szegzárdy-Csengery József 614, 615, 635, 640
 Székely Aladár 257, 267–268
 Székely János Jenő 646, 651, 652
 Székely János 468, 641–652
 Szekfű Gyula 415
 Szeklics Ferenc (Franciscus) 500
 Széles Klára 648
 Széll Farkas 267
 Szemere Pál 511, 513, 515
 Szendrey Zsigmond 533
 Szenes Béla 132, 134, 136, 137, 138, 147
 Szenes Erzs 424
 Szentkuthy Miklós 341, 641
 Szép Ernő 132, 407, 409, 573
 Szerb Antal 53, 133, 181, 185, 186, 197–198, 201, 301, 332, 400, 420, 422, 538, 579, 602, 612
 Szerdahely György Alajos (Georgius Aloysius) 497–498
 Szerdahelyi István 576
 Szigethy Gábor 461, 469
 Szigeti Lajos Sándor 44, 114, 311, 317, 318, 319, 322, 323, 324, 325, 326, 327
 Szigligeti Ede 261, 265
 Sziklay László 423, 424
 Szikora András (Andreas) 500
 Szilágyi Géza 137
 Szilágyi István 491
 Szilágyi Márton 171
 Szilasi László 149, 160, 161
 Szilasi Móric 636, 640
 Szilasi Vilmos 551, 567, 575
 Szili József 117, 130, 575, 662
 Szini Gyula 409, 658
 Szinnyei Ferenc 515, 519, 523
 Szinnyei József 502
 Sziveri János 395
 Szkalnitzky Antal 265
 Szkander bég 497
 Szkhárosi Horváth András 532
 Szokolay Ottó 576
 Szokolovszkij, Mihail Matvejevics 429
 Szókratész 451
 Szomory Dezső 132, 136
 Szontágh Gusztáv 521
 Szophoklész 553
 Szőke György 305–306, 325, 345, 448
 Szöllős Henrik 445
 Szőnyi Ottó 533
 Szörényi László 185–186, 191, 502
 Sztálin, Joszif Visszarionovics 473
 Szuromi Lajos 40, 44, 271, 285, 287, 288
 Szűcs János Balázs 184
 Szvatkó Pál 419–423, 424
 Szvoboda D. Gabriella 267
 Tadié, Jean-Yves 252
 Taine, Hyppolite 538, 662
 R. Takács Olga 424
 Tamás Attila 4–5, 22, 28, 29, 114, 281, 316, 318, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 352, 383, 396, 399, 441, 443, 448, 601, 665
 Tamási Áron 132, 476, 485, 583, 657
 Tandori Dezső 72–73, 82, 341, 634, 638, 640
 Tankó Gyula 533
 Tarczy Dorottya 638
 Tarde, Gabriel 662
 Tarján Tamás 352
 Tarnai Andor 351, 502
 Tasi József 28, 285, 448
 Tasso, Torquato 185, 186, 187, 194, 197, 199, 204, 497
 Taupe, Carolus 500
 Téglás Ferenc (pseud.) 434, 437, 447
 Téglás János 266
 Teleki László 146, 580
 Tennyson, Alfred 61
 Terentius 146
 Tersánszky Józsi Jenő 334
 Tertullianus 626, 637, 640
 Thackeray, William Makepeace 217
 Thibaudet, Albert 246, 252
 Thienemann Tivadar 256, 269
 Thomka Beáta 461, 575
 Thomson, James 426
 Thoroczkay Wigand Ede 402
 Thury József 184
 Tieck, Johann Ludwig 426
 Tieghem, Paul van 424
 Tihanyi Lajos 409
 Timár Árpád 576

- Tinódi Lantos Sebestyén 258
 Tinyanov, Jurij Nyikolajevics 328
 Todorov, Tzvetan 512, 522
 Tolcsvai Nagy Gábor 347
 Toldy Ferenc (Schedel Ferenc) 225, 226, 261, 268, 336, 338, 511, 518–519, 520, 521, 522, 523
 Tolnai Gábor 479
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 535, 638
 Tomasevskij, Borisz Viktorovics 228, 248
 Tomiš, Karol 673–674
 Tompa Mihály 259, 264, 268, 269, 524
 Toporov, Vlagyimir Nyikolajevics 117
 Tormay Cécile 260, 264, 267, 268
 Toró Tibor 396, 397
 Tóth Anna Sarolta 184
 Tóth Árpád 65, 73, 115, 118, 119–122, 130, 259, 262, 267, 407, 665, 666
 Tóth Attila 266
 Tóth Kálmán 261, 263, 268
 Toury, Gideon 80, 82
 Toynbee, Arnold Joseph 485
 Török Gábor 638, 640
 Török Gyula 407
 Török Sophie (Tanner Ilonka) 502, 565, 583
 Traini, Francesco 191
 Trócsányi Zoltán 540, 550
 Trutovszkij, Vaszilij Fjodorovics 429
 Tuček, František Vincent 425
 Tüskés Tibor 576
 Tverdota György 268, 285, 298, 299–316, 352, 447, 657
 Tzara, Tristan 30, 34
 Tyl, Josef Kajetán 425

 Ullmann, R. 431
 Utasi Csaba 396

 Vadai István 469
 Vágó Márta 114
 Vaihinger, Hans 53
 Vajda Ernő (Sydney Garrick) 132, 135, 140, 147
 Vajda György Mihály 577–578, 582
 Vajda János 129, 261, 265, 269
 Vajthó László 73, 82
 Valéry, Paul 3, 27, 29, 74, 81, 94, 167, 322, 369, 463, 473, 539
 Vallai Péter 576
 Vályi Béla 401
 Vámos Ferenc 480–481

 Vanière 498
 Várady Szabolcs 273, 285
 Varga Gyula 656
 Varga Imre 502
 Varga Jánosné 649, 651
 Varga József 665
 Varga Katalin 576
 R. Várkonyi Ágnes 181
 Várkonyi Nándor 133
 Vas Gereben 268
 Vas István 112, 114, 116, 122–127, 131
 Vass Éva 638, 640
 Vass László 310, 326
 Vasy Géza 248
 Vaszary Gábor 132
 Vaszary János 132
 Vatai László 661
 Veigl, Hans 226
 Vekerdi László 396
 Veres Péter 433
 Vergilius 186, 187, 188, 192, 194, 198, 497
 Verhaeren, Emile 535
 Verlaine, Paul 73, 88, 115, 658, 659
 Verne, Jules 467
 Vértes György 654
 Vészi Endre 645, 646
 Vezér Erzsébet 656, 665
 Vierkandt, Alfred 360
 Viëtor, Karl 430
 Vigny, Alfred de 358
 Vilcsek Béla 575, 578, 582
 Villon, François 40
 Virág Benedek 264
 Vitályos László 657
 Vitéz Miklós 132, 134, 137, 138, 147
 Vitnyédi István 345
 Voinovich Géza 533
 Voltaire 265, 428, 497
 Vörösmarty Mihály 11, 44, 74, 201, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 268, 269, 383, 421, 475, 580, 583
 Vrchlický, Jaroslav 421

 Wagner, Richard 49, 384, 400, 401, 540
 Waldapfel József 522, 523
 Walsh, Stephen 431
 Warren, Austin 248
 Weber, Carl Maria von 428
 Wedekind, Frank 406
 Wehrli, Max 248

-
- | | |
|---|---|
| Weickard Marianna Zsófia 521 | Ybl Ervin 400 |
| Weininger, Otto 54, 55, 58 | Ybl Miklós 265 |
| Wellek, René 248 | Yeats, William Butler 153–154, 331, 582 |
| Weöres Sándor 46, 476, 568, 580, 583, 656, 659, 662 | Young, Edward 429 |
| Werner, Michael 248 | |
| Wesselényi Ferenc 203–204 | Zágon István 132, 134, 139, 147 |
| Whitman, Walt 535 | Zeller, Hans 252 |
| Wilde, Oscar 74, 473, 582 | Ziegler, Leopold 548 |
| Wildner Ödön 401, 550 | Zilahy Károly 254 |
| Williams, Tennessee 568 | Zilahy Lajos 132, 133, 134, 135 |
| Winckelhueber, Antonius 500 | Zima, Peter V. 151, 154, 160 |
| Wiora, Walter 430 | Zollman, Peter 76 |
| Witkiewicz, Stanisław Ignacy 584 | Zolnai Béla 209, 212, 213, 226 |
| Witnyédy István 204 | Zrínyi Miklós (szigeti) 182, 184, 199 |
| Wolker, Jiří 422 | Zrínyi Miklós 181–209, 261, 345, 500, 657 |
| Wollman, Frank 430 | Zrínyi Péter 198, 203–204 |
| Woolf, Virginia 64, 485 | Zweig, Stefan 83 |
| Wordsworth, William 215, 264 | |
| Wundt, Wilhelm 360 | Zsdanov, Andrej Andrejevics 478 |
| Wurmser, Léon 601 | |
| Wyspiański, Stanisław 582 | |

A névmutatót összeállította BODNÁR KRISZTINA

Tartalom

1998/1–2. szám

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Az (ön)függőség retorikája	
– <i>Az Illyés-líra kriptotextusai</i> –	3
FERENCZI LÁSZLÓ	
Illyés Gyuláról	30
SZABOLCSI MIKLÓS	
József Attila búcsúzó verseiről	38
NÉMETH G. BÉLA	
Három új versbeszédmód a háború utáni Nyugat korában	
1. <i>Szabó Lőrinc</i>	45
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Fordítás és kánon	63
FRIED ISTVÁN	
Márai Sándor megíratlan regénye	83
BENEY ZSUZSA	
<i>Naptár</i>	
<i>Radnóti Miklós verse</i>	97
SZŐKE GYÖRGY	
Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében	109
SZILI JÓZSEF	
Versfordítás – esszében	115
BÉCSY TAMÁS	
Sikerdarabok	
<i>A húszas–harmincas évek magyar vígjátékairól</i>	132
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
Allegorézis, ismétlés, dialógus	149
BÓNUS TIBOR	
A kritikátörténet lehetőségei	
<i>(elméleti vázlat)</i>	164
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS	
Költőiség, köznapiság, konvenció	
<i>(Vázlat)</i>	172

* * *

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN	
„Ha mit az én magyar verseim tehetnek”	
<i>A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában</i>	181
WÉBER ANTAL	
Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában	210
TÓTH RÉKA	
Szöveg és írás	
<i>(A szöveggenetika viszonya a filológiához és a strukturalizmushoz)</i>	227
PORKOLÁB TIBOR	
A hódolat retorikája	
<i>(A Magyar Irodalom Pantheonja)</i>	253
JANZER FRIGYES	
Az Eszmélet pillanata	271

Dokumentum

TVERDOTA GYÖRGY	
A komor föltámadás titka (A József Attila-kultusz születése)	
Akadémiai doktori értekezés tézisei	289
Opponensi vélemények – és válasz	
HORVÁTH IVÁN	299
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	307
TAMÁS ATTILA	311
TVERDOTA GYÖRGY	
Válasz a doktori értekezés opponensi véleményeire	316

Szemle

VILCSEK BÉLA	
Két út – és van(?) szintézis	
Kabdebó Lóránt: <i>Vers és próza a modernség második hullámában</i>	
Kulcsár Szabó Ernő: <i>Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben</i>	328
H. NAGY PÉTER	
Dialógus: lehetőség vagy adottság?	
(Kenyeres Zoltán: <i>Irodalom, történet, írás</i> ;	
Szegedy-Maszák Mihály: <i>„Minta a szőnyegen”</i>)	335
JUHÁSZ JÚLIA	
Hatvan év – tizenhét tanulmány	343
SZABÓ ZOLTÁN	
<i>Hol tart ma a stilisztika? (Stiluselméleti tanulmányok)</i>	
(Szerkesztette Szathmári István)	345
KABDEBÓ LÓRÁNT	
Öt év Irodalomtörténet	351

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Az (ön)függőség retorikája – Az Illyés-líra kriptotextusai –

...hangot mindig hangtalannak adtam
(Illyés Gyula)

A művészet célja csak abban állhat, hogy a lehető legkedvezőbb hatást tegye ismeretlen személyekre, akiknek vagy oly nagyszámúnak, vagy pedig olyan finom érzékűnek kell lenniök, amennyire csak lehetséges...
Bárhogy sikerüljön is a vállalkozás, más emberektől tesz függővé bennünket...
(Paul Valéry)

Egész újabb kori költészettörténetünkben is ritkaságszámba megy az a látványos és hirtelen recepciós törés, amelynek az Illyés-líra esett áldozatául a kilencvenes években. Az irodalom hatástörténetének e pillanatai mégsem abban a nézetben tanulságosak igazán, mely szerint elvileg minden klasszikus fogadtatásában kimutathatók hullámvölgyek vagy akár még időleges diszkontinuitás is. Hiszen még a klasszikus művek hatástörténete sem attól nyeri valóságos esemény jellegét, hogy az „önmagát jelentő”, eminens szöveggel szemközt fokozottan nyitottnak, semlegesnek vagy éppen – akár váratlanul is – elzárkózónak bizonyul a recepció. Ezt a tapasztalatot ugyanis mindig megelőzi a szövegekkel való olyan találkozás, melynek során valóban az történik meg, ami aztán – noha nem véglegesen és megkerülhetetlenül, de – tartósan befolyásolhatja a szövegek további hatástörténetét. Az esemény jelleg nem közvetlenül a találkozásban mutatkozik meg, hanem annak utólagosságában, ahogyan az új aktualizálás kísérlete a szöveget – a receptív megértés applikációján keresztül – olyan folytatódásba vonja be, amelyben sem a mű, sem annak recepciója nem marad azonos korábbi „önmagával”. A kilencvenes évek hatástörténetéből arra lehet következtetni, hogy az Illyés-líra ma kevés olyan választ tart készenlétben, amelyek a lezáruló modernség korszakküszöbén új önmegértés tapasztalatában részesíthetnék az olvasót. Azt az olvasót legalábbis, akit nem a közvetlen esztétikai aktualizálás szándéka vezérel, s ezért nem is próbálja naiv módon kivonni magát a történő (esztétikai) megértés temporalitásából.

Nem arról van szó tehát, mintha a – befogadástól elvileg sem elkülöníthető – lírai szövegeknek a továbbiakban kizárólag a jelen érdekeltségén mért közlésképessege alapján akarnánk „kijelölni” az ideiglenes irodalomtörténeti helyét. (Amivel természetesen nem állítottuk azt, hogy a jelen kérdéseitől függetlenül végrehajtható volna bármiféle irodalomtörténeti művelet.) Inkább arról, hogy az irodalomtörténeti értékelésnek éppúgy óvnia kell magát a

direkt (olvasói és kritikai) aktualizációktól, mint a historizmus naiv hermeneutikájától. Az a tény ugyanis, hogy a múltbeli szövegeknek ma föltehető kérdések jó része nem volt kérdés a keletkezés idejében, „történetileg még nem teszi illegitimmé s (naiv aktualizálásban) jelenbeli érdekek pusztá retrojekciójává ezeket a kérdéseket. Hermeneutikailag akkor válnak legitimé, ha a rekonstruált múltbeli értelem marad az a kontrollinstancia, amelyen a jelenbeli kérdésnek (tisztá átsajátításban) igazolódnia kell, azaz, csak ha olyan kérdések maradnak érvényben, amelyekre a szöveg eddig nem ismert választ tartott készenlétben, nem pedig olyanok, amelyekre nem képes válaszolni.”¹ A fentiek értelmében azt kell tehát megvizsgálnunk, van-e releváns kapcsolat a nyilvánvaló recepciótörténeti törés, illetve Illyés írásmódjának ama hatásmódjai között, amelyek elvileg már a húszas évek második felétől fogva közvetítő költészettörténeti impulzusokat adhattak a későmodern korszak-küszöb esztétikai tapasztalatának is. S itt nem is elsősorban arra az olvasásmódra kell gondolnunk, amelyik – annak minden politikai viszonyosságával együtt – a magyar modernség szerves elemeként érzékelte a közéleti valomáslíra beszédét. Sokkal inkább arra, amelyik a dialogikus értelemalkotás szintjén – e szövegekkel nemcsak politikailag, hanem költészettörténetileg is más helyzetben szembesülve – nem kényszerül már sem a harmincas évek képviselési irodalmának szociális, sem pedig a hatvanas–hetvenes évek rejtjeles vagy pretextuális² kódjainak használatára. Az Illyés-líra alteritása ugyanis különösen akkor szembetűnő jelenség, ha emlékeztetünk rá: ez a beszédmód nemhogy a klasszikát átértelmező reneszánsz emulatív imitációja értelmében, de még a pusztá átsajátító utánzás szintjén sincs ma jelen a magyar költészetben.

A nyolcvanas évek második felére – vagyis közvetlenül az író halálát követően – ráadásul egy korábbi paradigma mentén teljesedett ki az Illyés-recepció kétarcúsága is. A kritikai köztudatban ekkorra nyert olyan kikristályosodott formát a „felelő költő” s vele az „igaz válaszok” képviselési irodalmának eszménye, ahogyan azt a kilencvenes évek szemlélete már semmiképp nem vihette tovább: „...helye szó szerint betöltetlen marad. Egyetlen ember sincs – fogalmazta meg a felismerést Béládi Miklós –, aki örökébe léphetne és szerepkörét, akár kisebb tekintéllyel is, átvehetné tőle. Nélküle új időszámítás kezdődik irodalmunk történetében.”³ Mérvadó szaktudományi formában végül irodalomtörténet-írásunk is ekkortájt iktatja Illyést a magyar modernség klasszikusainak sorába, életművét – némi óvatossággal bár, de – lényegében József Attila nagyságrendjéhez közelítve.⁴ Tamás Attila monográfiája azonban távolról sem a „költő, felelő!” paradigmáját ismétli. Anélkül, hogy vitába szállna az Illyés-líra kánonjával, számos olyan – a harmincas–negyvenes években keletkezett – alkotásra irányítja rá a figyelmet, amelyekről voltaképpen tudomása sincs a szélesebb irodalmi nyilvánosságnak (*A lámpa lehull, Vidéki állomáson, Testvérek, Örök éjszaka* stb.). S bár a célt s irányt

mutató „nemzeti mindenek” toposzáról elsősorban az osztott igazságok lírai modalitására helyezi át a hangsúlyt, fenntartja annak valószínűségét, hogy „a részleges művészi önkorlátozás”⁵ a képviselési irodalom szerephagyományának átvételéből származik. Jórészt feloldatlanul is maradt tehát annak a kettős befogadási horizontnak a feszültsége, amelyben az Illyés-líra évtizedek óta elhelyezkedett. S a kortárs lírai recepció közömbösségével egyidejűleg ma szemlátomást sem a kritika, sem az irodalomtudomány nem érez késztetést arra, hogy nyílt – sőt, alighanem bizonytalan költészettörténeti kimenetelű – eszmecserét kezdeményezzen egy „ilyen méretű nemzeti tabuvá lényegült teljesítmény”⁶ körül.

A kilencvenes évek komolyabb szakmai igényű vállalkozásai között ugyanakkor már olyan sem akad, amely a Tamás Attilához hasonló jelentőséget tulajdonítana Illyés költészetének. A nyolcvanas–kilencvenes évek lírai praxisa pedig éppenséggel nem annak a „felelő költészetnek” a hagyományára nyúlt vissza, amelynek Illyés versei talán a legnagyobb felhajtóerőt köszönheték. Abban a hatástörténeti folyamatban tehát, amelyet döntően az élő irodalmiság önmegértési igénye és az irodalmi hagyomány megszólító potenciálja közt lezajló interakciók sikere, illetve kiválthatatlansága alakít, Illyés lírája ma nem azt a helyet tölti be, mint akár csak két évtizeddel is korábban. A lírai beszédmód költészettörténeti jelentőségű átfarmálódása szempontjából Illyés verseinek – a kései Kosztolányi, de József Attila vagy Szabó Lőrinc árnyékában is – meglehetősen elmosódnak azok a karakterjegyei, amelyek huszadik századi líránk klasszikusai között jelölhetnék ki a helyét. Elképzelhető ugyan, hogy mindez az elbeszélő-leíró líra és a közéleti vallomásköltészet hagyományának megújíthatatlanságával függ össze. De talán inkább abban leli a magyarázatát, hogy Illyés lírájának új komponensei a költői pálya magaslatán sem szerveződnek a versbeszéd olyan korszakjelző poétikai alakzatává, amelyből a modernség utolsó periódusa elhatároló nyelv- vagy szubjektumszemléleti impulzusokat nyerhetett volna. (Innen tekintve sem csökken ugyan a *Bartók* és más nagy – rossz szóval élve – „gondolati versek” katartikus ereje, ám az esztétikai tapasztalat hozzáférhetősége szempontjából ezek sem készítetik az olvasót a konvencionális befogadásmódok számottevő módosítására.)

Beszédhelyzet és önreflexió

Kétségtelen, hogy a *Szálló egek alatt*-tól az 1940-es *Összegyűjtött verseiig* tartó alkotói periódus egyidejűleg a magyar líra történetének is egyik leggazdagabb szakasza. Nemcsak az időszak első felének szokatlanul magas színvonalra biztosított ekkor igen kedvező költészettörténeti környezetet, hanem a szűkebben vett nemzedéki kontextus is ekkor látszik igazán alkalmasnak – mind az Illyésnél is hamarosan kibontakozó elegiko-meditatív képi nyelv,

mind pedig a *Szomorú béres*ből ismert tárgyas montázs avantgarde emlékü látványszerkezetének megújítására. Ehelyett azonban – a harmincas évek elejének elbeszélő költeményei mellett – Illyés inkább azt az image-jellegű költői nyelvet igyekszik továbbvinni, amelynek ekkor már mind a leíró zsáneres-térmetézlírai, mind pedig a impresszionisztikus-szecessziós vallomásformáit meglehetősen magas szinten tartotta a klasszikus Nyugat-tradíció. Számos árulkodó jele van ekkortájt annak, hogy versbeszéde szinte programos tudatossággal távolodik el attól a rendkívüli lehetőségtől, amelynek éppen a *Nehéz föld* őrzi karakteres poétikai ígérletét. Természetesen nemcsak a nevezetes *Szomorú béres*ben vagy a *Szárnyak*ban, hanem például a *Szerelem* – strukturális tekintetben merészebb – 3. darabjában is:

Egy költő szól itten népének nevében! kérdezetlenül bár
De ő tudja, szava a szél alatt hajló kalászos élő zsinatjából szakadt,
Egy elnyugvó zsellér falu lehébe nyújtja kezét és úgy esküszik hulltadra, bitor
Elnyomatás! – Tüze, úgy érzi, a földből futott fel szárnyasult szívébe.

– Soraim teljes hosszukban e földön fekszenek, belőle táplálkoznak:
Zöldelnek, szertehajolnak, pillantástok alatt, úgy érzem, meglebbenek, ágaik emelkednek

A konvencionális képviselési beszédhelyzetet imitáló – s még egyszerűségében is eklektikus hangszerelésű – vallomásforma a durva allegorézis tőszomszédságában olyan destabilizáló tropológiai eljáráshoz folyamodik, amelynek egy metaleptikus szerkezetű defiguráció a forrása. Ez az alakzat ugyanis a földön fekvő verssorok – eredendően tipográfiai – „látványa” és a hasonló térbeli rendben elhelyezkedő barázdák képzete közt idéz fel lehetséges jelentésátviteli kapcsolatokat. Úgyszólván egyazon hermeneutikai aktusban téve így lehetővé a metalepszis defiguratív potenciáljának felszabadítását is: a heverő (vers)sorok – mintegy a barázdákból kihajtó – ágainak megháromszorozott képzete ily módon nemcsak az antropomorf képalkotás követelményeinek tesz eleget, hanem akadálytalanul beilleszkedik a szerelmi líra természetű metaforikájának nyelvébe is. Azaz, a folytatásban – a zárlat minden hagyományos technikai megoldása ellenére is – kifejezetten a diszfiguratív olvasásmódot részesíti annak esztétikai tapasztalatában, hogy a képviselési beszéd úgy van ráutalva, úgy függ az odaforduló befogadástól, mint a növényi élet a fénytől, hőtől, esőtől:

Ápolatlan hajtottak nehéz fáradt földből, ó milyen szomjasak...!
Fiatal lány-szemek, örök tavasz-egek, öntözzétek meleg szerelemmel őket.

Egy elmaradt, fontos líratörténeti fordulat emlékezete felől már Béládi Miklós nevezetes feltáró tanulmánya⁷ előtt is elégséges alappal volt valószínűsíthető, hogy Illyésnek olyan tárgyas lírai montázstechnikák voltak a

birtokában, amelyeknek a kiteljesítésével egy, a Kassákétól eltérő irányban vihetné tovább a Zeitgedicht egyoldalúan konfesszionális hagyományát. (Tartalmilag talán éppen olyanba, amelynek a hiányáért egyébként éppen ő maga marasztalta el Kassákot: „Körültekintését szűknek véltem: nem terjedt ki az egész országra, nem az adott társadalom – az itteni nemzet – teljes egészére”⁸ – írta róla még 1975-ben is.) Külön nem is szólva az avantgarde és az impresszionisztikus esztétizmus nyelvének nálunk igencsak ritka egymásbaíródásáról és ennek költészettörténeti távlatairól:

A fák kirázták magukból a madarakat! Lärmás reggeli áldozat
Harsant: áriák, tollak, gondolatok színes gomolya szállt az ég felé.

Repdeső zászlók, angyalok rakétái, bomlott mezei ágyutűz,
Első zajos csók, miután lobbanás, elrepül a szerelmesek inge!
(Szárnyak)

Illyés költői pályáján azonban mind a kassáki, mind a József Attila-i irányvétel ígérete beváltatlan poétikai lehetőség maradt. Mert akár egyik, akár a másik paradigma felől tör utat valamely egyéni, epikus szintaxisú, de a tárgyias jelenetezést a távlatváltó montázstechnika segítségével destabilizáló későmodern líraforma felé, bizonyosan nagyobb kisugárzású változatát teremthette volna meg az áttételes képviselési beszédhelyzet poétikájának.

Ehelyett már a harmincas években is inkább annak leszünk tanúi, hogy még a legegényibb hangszerelésű alkotásainak is gyakran azok a modális és technikai elemei a leghatékonyabbak, amelyeknek József Attila, illetve Szabó Lőrinc dolgozták ki az autentikus formáit. S minthogy Illyésnél a beszéd határozott alanyi szituáltsága ekkorra már szinte maradéktalanul felszámolta a személyhez nem kötött nézőpont érvényre jutásának feltételeit, a nemzedéktársak új poétikai eljárásainak szövegbe építése – a későmodern beszéd-távlat hiányában – nem az egymásba íródó jelentésalkotás intertextuális esetének, hanem egyszerű átvételnek bizonyul. Mert noha a távlatmozgás lehetőségei Illyésnél kezdetben sem a dikcióban, hanem inkább a látványszerkezet rögzítetlenségében voltak jelen, az alanyi beszédhelyzetre visszareflektált jelentésképzés azonnal feszültségbe kerül a nem-alanyi kötöttségű beszéd idegen partitúrájával:

Jégbefagyott virág, olyan lesz a világ,
amit reád hagyok.
Szólj meg, – zokogod. De hiába kiáltasz.
Nem válaszolhatok.

(Csend)

Az eredeti helyen, a *Medáliák* 2. darabjában ugyanis a grammatikai alanyt csak annyiban teszi jelöltté a vokatívusz, amennyiben a líra szükségszerű

aposztrofikus intonációja nem hagyhatja deixis nélkül a beszéd helyét. (Ezért nincs jelentősége annak – miként valójában nem is dönthető el –, hogy itt önmegszólításról vagy pedig valaki máshoz intézett beszédről van-e szó.) Ezt a virtuális helyet az apostrofikusságból következő indirekt rámutatás azonban csupán felismerteti velünk, de nem írja elő aktuális betöltésének módzatait. A szöveg megszólaltathatóságának poétikai feltételei József Attilánál itt éppen azért nem teszik lehetővé a beszélő individuum szövegbe való definitív alanyi „visszaíródását”, mert a vers partitúrájának retorikai énje jóval tágasabb poétikai térben helyezkedhet el, mint Illyés csupán tematikusan „dialogizált” vallomásversében.

Porszem mászik gyenge harmaton,
lukas nadrágom kézzel takarom,
a kis kanász ríva öleli át
kővé varázsolt tarka malacát –

zöld füst az ég és lassan elpirul,
csöngess, a csöngés tompa hóra hull,
jéglapba fagyva tejfehér virág,
elvált levélen lebeg a világ –

Vagyis, miközben az Illyés-vers alkalmaz többféle grammatikai formulát („állj meg!”, „megáll a csillogás”, „Bámulod, mire vár?”, „Szólj meg, – zokogod.”, „Nem válaszolhatok”), a szöveget megszólaltató retorikai én lehetőségeit paradox módon sokkal szűkebbre vonja a csupán három változatra berendezkedett József Attila-versnél. Ami a lírai jelentéssalkotás logikájából következően azt is jelenti, hogy a szövegen kipróbálható értelemképző műveletek is jóval kötöttebbek s főként egyszerűbbek lesznek, mint a *Medáliák* esetében.

Modalitás vonatkozásában részint hasonló volna elmondható a *Hajnali részegséget* a képviselési intenció nyelvére átíró, s ezért annak hypertextusaként is olvasható *A Kacsalábon forgó Várról* is. Azzal a nagyon is sokatmondó különbséggel, hogy itt Kosztolányi hypotextusának tudatos, „tükrös megfordítású transzformációja”⁹ a képviselési beszédhelyzet vitáját is magába foglalja a kései magyar esztétizmus egyik küszöbhelyzetű alapszövegével. A dikció (különösen a rímtechnika) imitációjának erőteljes támogatásával Kosztolányi égi bálja itt afféle földi mulatság víziójaként ismétlődik meg, de a hypotextussal szemben a szöveg olyan asszertív zárlat felé halad, amelyben a világról való tanúskodás gesztusa lesz az uralkodó. Nem az elfogadó, hanem a dolgok rendjét – az elfogulatlan krónikás álarcában – rögzítő beszédmagatartás. Az asszertív beszédsszervezés látszólagossága a látottakat azonban olyan értéktávlatba rögzíti bele, ahol az eladdig többszólamú, önironikusan is reflektált beszéd a krónikás ítéletének egyértelműségét előlegezi meg. Ez a proleptikus retorika viszont – Kosztolányival ellentétben – nem a *részesültség* tapasztala-

latából, hanem a visszafojtott indulat távolságtartásából, azaz, az *ítélő* pozíció előzetes biztosításából nyeri a maga emelkedettségét. A *Kacsalábon forgó Vár* alanya szinte ellentétes utat jár be, mint a *Hajnali részegségé*. Gyanakvó vendégként, lényegében egy előzetes tudás megerősítését sejtve érkezik, s ítéletet ígérve távozik a színtérről. A költemény retorikai énje ezért aztán nem is annyira a – korábbi individuális pozíciót átértékelő – új önmegértés, mint inkább a dolgokhoz való *eredeti* viszonyának olyan *újrafelismeretető* tapasztalatában részesül, mely csak az előzetes alanyi szituáltság megerősítéséhez vezethet („én akkor is majd hallgatag / csak félreállok”):

Hát néztem itten
e tündér népet, isten
kiválasztottjait selyem gatyában-ingben,
mely látni engedi a mell s kar szőrzetét
s szelíden,
mert indulat már rég nincsen e szívben,
csupán alázat s szolga-bölcsesség –
mert e kebelhez
nem férhet izgató, irigy szó,
ismernek, békés vagyok, engedelmes
s oly türelmes, hogy az már arcpírító –

nem itélem, csak nézem a világot –

magam is gazdag
vagyok, vagy annak
tarthat, ki nem falhat kalácsot;
naponta eszem s ágyban hálók.

Hát – mint földnéző küldetésben –
az ősposványból fölmerülten
abban a tündöklő estében
csöndesen én csak arra
gondoltam, széttekintve ott körültem:
ha egyszer a mocsár feltámad,
vagy feltámadna
lerontani e ragyogó csodának
nagy tengelyét, ezernyi tornyát
s úgy, mint a mesék azt is előírják,
hogy „fű nem nő”: s „kő kövön nem marad” –:

én akkor is majd hallgatag
csak félreállok,
hogy midőn már minden letűnt
sorban,

még higgadtan, tárgyilagosan
tanúságot
tegyek, mint folyt az életünk
e történet-előtti korban.

Az idézett példák azt tehetik láthatóvá, hogy a harmincas évek második felében Illyés jelentősebb versei is olyan lírapoétikai alakzatok vonzása alatt állnak, amelyeknek meghatározó szerepük volt a későmodern korszakküszöb átléphetőségének kondicionálásában. E szempontból további részletesebb vizsgálatra volna érdemes az a csaknem folyamatos Szabó Lőrinc-hatás, amelynek jelzéseit többek közt abban figyelhetjük meg, miként építkezik az *Éjjel után* vagy a *Hallgattam a Te meg a Világ* újszerű dikciójából. Mert az *Örök s mulandó* ugyan még az ötvenes évek végén is az *Óda* elemeit használja föl, de – minthogy ekkoriban a József Attila-hatás általánosnak mondható – itt inkább annak van komoly tünetértéke, miért szembesül még a kései *Michelangelo a tanítványaihoz* is a dialogikus Szabó Lőrinc-i szonettforma emlékezetével.

Az Illyés-irodalom egybehangzóan állítja – legtöbb joggal persze a *Szembenézve* című kötettől fogva – hogy az életműben „az átlagosnál nagyobb mértékben jutottak érvényre poláris ellentétek”.¹⁰ Éspedig abban a formában, amely „ellentéteket szólaltat meg, ám a sokat emlegetett harmónia változatlanul egyensúlyban tartja a szélső pólusokat”.¹¹ S bár Béládi Miklós joggal állapítja meg, hogy a legszélsőségesebb érzelmeket az 1945-ös *Nem volt elég* foglalja magában,¹² akár már e tapasztalatnak az életműbe való hangsúlyos belépésénél is feltételezhetjük, hogy a *Bátrabb igazságokért!* (1941) aligha ölt ilyen poétikai karaktert Az *Egy álmai*, a *Tao Te King* vagy a *Csillagok közt* nélkül. Hogy aztán a verset a maga egész poetológiai rétegzettségében áthatja-e a *Te meg a Világ* dialogikus formaelve, arról – nyilván nem véletlenül – keveset olvashatni az Illyés-szakirodalomban. Hiszen Illyésnél a lírai beszédalakzatok szintjén még annak a tükörszimmetrikus kiegyenlítésnek sincs igazán nyoma, amellyel az – e nemben még nem igazán releváns – *Tao Te King* palindrómája kísérletezik („Nevetve cáfolsz, hogy cáfolva hidd el, / amin nevetsz”). Inkább abban a tapasztalatában erősödik meg az olvasó, hogy az „egy igen-re mindig konokon / egy nemet ütő szív” metaforája elsősorban szemantikai szinten érvényes még a legnevezetesebb Illyés-versekre is (*Két kéz, A reformáció genfi emlékműve előtt*). A Szabó Lőrinc-i paradigmához való vonzódás magyarázata abban lehet tehát, hogy Illyésnek – s ezért jellemző az említett Michelangelo-vers – tulajdonképpen a hetvenes évekre sem sikerült olyan, a versmondattól szemantikai strukturálásán, illetve a szintaktikai ritmusváltásokon túlható egyéni líraalakzatot kidolgoznia, amely a belső gondolati vita megoszló modális szólamait – a tárgyas-vallomásos közlésmóddal szemben – a vers beszédkarakterének teljes rétegzettségében is érvényre tudná juttatni.

Ezért mondható el – voltaképp egész költői életművére vonatkoztatva –, hogy a későmodern korszakküszöb megközelítésében éppen annak a lírai grammatikalitásnak az egyeduralma vetette vissza Illyést, amelynek kontinuitása a modernség klasszikus szakaszaiban igen gyakran kerül feszültségbe az elsősorban poétikai (képi, rímtechnikai, ritmikai stb.) ekvivalenciák szerkezetével.

Nem állítható persze, hogy a képi nyelv jelentősége visszaszorult volna Illyés pályáján. Az azonban igen, hogy a grammatikalitásnak mint a szövegi jólformáltságnak az igénye a harmincas évekre meglehetősen visszakonvencionálta az olyan jellegű költői képeket, amelyek a korai Illyés-líra újszerűségének egyik fontos forrását képezték. („Dalaim kerekét / hajtja a varrógép szele / Anna szíve / forog a varrógép dalán” – így például a *Föld alatt...*-ban, vagy ekként a *Mint a harmatban*: „Pezsegő tavunkból a halak már a almafák / Ágai között kergetőztek”). S amint az ilyenkor lenni szokott, a grammatikalitás meglehetősen gyorsan kerekedett felül a szélesebb értelemben vett poeticitáson.¹³ Itt részint azt is beláthatóva téve, miért vonzódik Illyés írásmódja kitartóan ahhoz a Szabó Lőrinc-i dikcióhoz, melyben a diszkurzív beszéd képes volt feloldani, de többnyire legalábbis egyensúlyban tartani a két formaelv ellentétét. Mindez alighanem azzal van alapvető összefüggésben, hogy Illyés már igen korán egy monologikus, XIX. századi költészet-történeti horizontban alapozta meg a képviseleti beszéd poétikáját. Olyanban ráadásul, amely a magyar romantikának is csupán az egyik uralkodó, de távolról sem egyetlen képlete volt. Mert bár később, az említett gondolati versek közlésmódján ott van a nyoma Vörösmarty Liszt-ódájának, a zsáneres-epikus elbeszélő költeményekben, de akár a tájlírai változatokban is erőteljesebben érvényesül a Petőfi-féle beszédhelyzet alapszerkezete. A konkrét természeti vagy zsánerképből ugyanis viszonylag egyszerű analógiás, metonimikus vagy allegorikus fordulatokkal lép át a vers a képviseleti beszédhelyzet koordinátái közé:

Csillognak az ezüst fényben
a kanyargó messzi sarjurendek –
hozom terhét a kigúnyolt
emberszeretetek.
Képelem, hogy állok bátran
fölszököl dagály tetejében,
egy süllyedő világ felé
magas küldetésben.

Mozduljatok, sodorjatok
segítsetek susogó hullámok,
kisérjeteek lábam körül
úszó szarkalábok.

Ki vasat forgató karok
parancsára most lapulva fekszel,
intek neked, tengerem, föld
s földből lett nép, kelj fel!

(*Sarjurendek*)

S mint ahogy az én fölnövesztett szereptudata, ugyanúgy scenikus elhelyezkedésének képletei is igen korán kialakulnak Illyés költészetében. A legkorábbi, illetve a legjellemzőbb kései alakzatok közti, alig megtörő folytonosságot tekintve nemigen járunk messze az igazságtól, ha úgy véljük, viszonylag mindkettő változatlan formában képezi lírájának uralkodó alkotóelemét. A különös azonban az, hogy a megvalósulás szintjén itt két, egymással nehezen összeegyeztethető lírapoétikai alaptényezővel van dolgunk. A versbeli én megnövelt szereptudata ugyanis – nemcsak a romantika, hanem nyilván a futurista-expresszionista avantgarde emlékezetével – konstituáló elve már a legkorábbi Illyés-versek nagyon is vallomásos szólamképletének:

Jogom van, szólván szivemből hozzátok, megfeddni az ujszülötteket,
Kiprédikálni a késő halottat, figyelmeztetni a gazdát, erény útjára vezetni a hajadont,
Kinek méhében csodálkozó arccal vár a kised.

(*Tékozló*)

Ugyanakkor a pragmatikai én-t a scenika szintjén nem, vagy jóval kevésbé látjuk viszont a hangnemhez leginkább illő központi pozícióban. Ez a tematizált én többnyire olyan, nehezen emblematizálható – jelentéssel tehát nem automatikusan ellátható – köztes vagy háttérszerű scenikai helyzetben „lép színre”, amely nem feltétlenül eszmei-ideológiai indokoltságú. (Vagyis nem csak *A Kacsalábon forgó Vár* ítéletet ígérő krónikásának modális beállítottságával magyarázható.) Több korábbi változatához képest azért is jellemző e szempontból a *Szálló egek alatt* kötet *Tavaszi volt* című darabja, mert nem tartozik a képviselői líra körébe. Az én-t mégis olyan helyzetben mutatja, amelyet leginkább a nagy programversektől szokott meg az olvasó:

Puskámmal vállamon, tapostam
a szántást órák óta már,
hajamat a szél lódtította,
bokáimat a barna sár;

S valóban, úgyszólván szó szerint ismétli meg ezt a térbeli elhelyezkedést a nevezetes *E megmozdult világban* scenikája:

Bokáig bent a sárban,
lábomon egy országgal,
szívem, te hű, így szárnyalj
e megmozdult világban.

Itt ugyan már világosan látszik a patetikusan kivallott küldetéstudat és a hiperbolikus én-elrajzolás kölcsönös egymásrautaltsága, de poétikailag éppúgy nem 1945 utáni fejlemény, mint – láttuk – a köztes beszédhelyzet imaginációja. A térképzésnek azért lehet jellegzetes példája az 1928-as *A ház végén ülök...*, mert nemcsak az én-centrikát indokolja, hanem pontosan jelöli a konstans poétikai-szenikai elhelyezkedés kialakulási irányát is:

Én, aki egy földrelapult ház végéről
állok fel, a világ forró mélységéből,
félve nézek körül, remegve szívemben
most sejteni merem, hogy kiszemeltettem.

A holdfényben kétsort hajladozó ágak
az útra fekete csokrokat dobálnak.

A tér szemantikai pereméről előlépő beszélő itt ismét csak köztes pozíciót foglal el, de ezúttal nem elsősorban azt az összekapcsoló jelleggel allegorizált szituációt reflektálja, amely a gyökerek és az ágak, a talaj és a levegő, a mélység és a magasság pictura-aspektusát – mintegy alulról fölfelé közvetítve – köti össze az értékteljes emelkedés szubszkriptív képzetével. Most ugyanis nem a kiszolgáltatott „lent” és az autentikus „fent” kapcsolatának alakítása a köztes helyzetű beszéd tárgya, hanem – a szöveg nyilvánvaló szimbolikus inskripciója szerint – magának a szerepnek a fogadtatása. Jelen esetben tehát nem annak van igazi jelentősége, miként teszi többértelművé ezt a mozzanatot a „fekete csokrok” oxymoronja. Sokkal inkább annak, hogy a köztes szituáltság ezúttal peremhelyzetűből („a ház végén ülök”) lesz középpontivá („kétsort hajladozó ágak”). S ekképpen nem is összekötő vagy átkapcsoló funkcióban jelenik meg, hanem a versben kidolgozott „elvárási” vektorok gyűjtőpontjában. Reprezentatív helyként tehát. Éspedig olyan reprezentatív helyként, amely – mint a megbízatásos szerep helye – értelemszerűen a másoktól való ráruházottságból s másokra való ráutaltságból nyeri a maga indokoltságát. S miközben a szerep hozzáférhető lényege nyíltan visszamutat az eredetére, saját belső önreflexióját különös, nehezen fölfejtendő kriptotextusba rejti.

Vagyis talán itt formálódik meg Illyésnél először előreható érvénnyel a képviseleti szerep olyan autentikus beszédnek a helyeként, amely a reprezentációs én-képet kettős függőség horizontjába állítja. Egyszerre érzékelteti a szerepátvétel *külső*, és a szubjektumra visszareflektált presztízstudat *belső* igényének jelenlétét. A szerep ily módon közel egyenlő mértékben támaszkodik a szubjektum saját értékeiből származtatott kiválasztottságtudatára és a külső eredetű küldetettségre. S innen nézve természetesen nemcsak meg alapozódik bennük, hanem függ is tőlük. (Nyilvánvalóan ezért van szükség a szerep külső fogadtatását emblematizáló oxymoron kétértékűségének hang-

súlyozására.) Az autentikus szerep mint kétszeresen függő – nemegyszer kifejezetten kiszolgáltatott – szituáció innen fogva különleges jelentőségre tesz szert Illyés egész további lírikusi pályáján. Az Illyés-recepció tanúsága szerint azonban ez a fajta kétarcúság – a kriptotextus rejtve beíró funkciójának köszönhetően – éppen a grammatikalitásban érdekelt képviselési olvasat előtt maradt a leginkább homályban.

A falszifikáció nézetéből bizonyosan megerősítheti ezt a feltevésünket a poláris ellentétek közé helyezkedő Illyés-féle beszédmódnak az a vizsgálata, amely a köztes szituáltságot nem a tér-, hanem az időbeliség vonatkozásában veszi szemügyre. Itt megint csak azt látjuk, hogy a versbeli beszélő már az első kötettől (*Szerelem 1.*) fogva olyan pragmatikai én-ként lép be a felvillantott nemzedéktörténeti folyamatok metszeteibe, ahol többnyire ismét csak köztes pozícióból reflektálja a tapasztalatait. *A kis cseléd lányra gondolok...* olyan látogató képében „jeleníti meg” a vers alanyát, akinek mintegy a képzelet utólagosságán keresztül van módja igazságot szolgáltatni az annak idején – vélhetőleg – vert, kínzott leánynak. A vers értékszerkezete azonban sajátos módon úgy alakul, hogy az egykori cseléd lány képzetének fiktív rekonstrukciója szinte megkettőzi a látogató lehetséges jelenlétét, s e fiktív hypogramm révén legalábbis egyenrangúsítja a tematizált szereplővel. Így azután nemcsak arról van szó, amit a cím megelőlegez, de legalább ilyen mértékben ennek gondolatalakzati palindrómájáról is, hisz elvileg a cseléd lány képzetében is megjelenhetett majdani, virtuális jötevője:

Mit gondolhatott ő? Ó, ha tudta volna: eljön
egyszer egy ifjú nővel egy férfi, hogy bejárja
minden lábnyomát és mit ő súrolt, e lépcsőn
szenvedve emlékszik majd hajlongó alakjára.

Képzelet és emlékezet e parentézises egybejárása hirtelen és váratlanul a téma rangjára emeli tehát a beszélő-látogató alakját is, akinek a köztes temporális elhelyezkedése a kriptotextus kódján keresztül így most megint csak az én igényeinek beíródásaként lepleződik le. A jelenbeli ifjú nő oldalán érkező látogató ugyanis elsősorban abban a tükörszerkezetben nyeri el a maga identitását, amely a cseléd lány invokált képzetének fiktív tartalma és a konkrét jelenet egybejárásából képződik. A beszélő identitása – annak következtében, hogy alakjának tükörképe a megidézett szereplő képzetén keresztül saját helyzetére reflektálódik vissza – ezúttal is az utólagos igazságszolgáltatás aktusában tud csak kiteljesedni. Ezért a vers annak ellenére egyértelműsíti a jelentést, hogy szemantikailag ennek éppen az ellentétét igyekszik hangsúlyozni. Hiszen a művet lezáró ellentétes kijelentésekről maga a tükörszimmetrikus beszédhelyzet (és annak látványszerkezete) bocsátja előre, hogy csak az önmagára visszavonatkoztatott beszélőnek tulajdoníthatók:

Köszönj és menj tovább. Nem, nem bűnös itt senki.
De mégsem lesz bocsánat, nem már hetediziglen.

Ennyiben a vers talán még hangsúlyosabban a beszélőnek, mintsem a megidézett szereplőnek a portréja. A műben érvényesülő asszertív rend harmonikusan illeszkedik a szcenikai felépítéshez. Annyiban legalábbis, hogy megint csak annak a beszélőnek a tudásából alakul ki, aki a különböző idősíkbba tartozó három nőalak képezte tükörrendszer fókuszában áll. A gyöngét gyámolító férfi – női tükörben viszontlátott – önazonosságának elvét tekintve talán még az is elmondható, hogy éppen az így beépített én-fókuszú tükörkonstrukció lesz az a különös *parafragma*, amely olyan köztes terekbe vezet a befogadói „tekintetet”, ahol „el van zárva a belépés valamely »másik« oldalra való (valóságos) átjutás elől”.¹⁴ Így viszont nemcsak a beszélőt segíti hozzá az ítélező helyzetben elnyert, új identitása felismeréséhez.¹⁵ Egyidejűleg úgy zárja le a beszélőn túli zónák hozzáférhetőségének útjait is, hogy a visszaverődő fényszögekben – jelenet, történet, imagináció és reflexió teremtetési pontjaként – megint csak a beszélő alakja válik láthatóvá. Nem kis poétikai lehetőséget szalaszt el így Illyés verse. Nem, mert a cselédlánynak a vers utolsó harmadában játékba hozott virtuális nézőpontjával poétikailag olyan olvashatóságnak is megteremtette az alapjait, amelyben a záróstrófa önmegszólító alakzatának nem kizárólag az előtérben álló pragmatikai alany volna a figuratív jelöltje. Ebben az esetben – minthogy a cselédlány és a férfi beszédhelyzetét az utólagos ítélezés gesztusának indokoltsága nagyon is közelítheti egymáshoz – kialakulhatott volna egy olyan modális „egymásbaíródás”,¹⁶ amely nyitottabb értelmezés tárgyává teszi áldozat és igazságtévő beszédének megszólaltatását. Az aktuális és a virtuális beszéd össze-, illetve széthangzásának egyidejű lehetősége itt ismét olyan tünet Illyés költészetében, amely a klasszikus kortársak – Kosztolányi, Szabó Lőrinc – nyelvhasználatának közelségét teszi láthatóvá.

Hogy a kriptotextusok szintjén Illyésnél mennyire folyamatos jelenség az én visszaíródása akár az inszcenírozott beszédbe is, jól szemléltetheti az *Újszülött*, vagy a még későbbi *Szekszárd felé*. Mindez annál inkább szembeötlő, mert az Illyés-líra tárgyiasan tematizáló, olykor szinte kifejezetten „megverselő” jellege kevésbé alkalmas az ilyen inskripciók elrejtésére. A két versben nemcsak a jól ismert köztes időbeli szituáltság ismétlődik meg: „Karollak, karol majd / más is, nem csak én!” (*Újszülött*); „Benne él talán, ki / engemet / holtomban is meg-meg / emleget!” (*Szekszárd felé*). Különösen az *Újszülött*ben tűnik föl, hogy a parentézis olyan pillanatban írja be az én-t – a maga irodalmi emblematicájával! – a szövegbe, ahol a szöveg közlésigénye nem indokolja a költőárs autobiografikus jellemzését. Az érkező újszülött itt ugyanis nem az eredetből származtatott érték paradigmájában tárgya a beszédnek, hanem épp a világban való véletlenszerű elhelyezkedés nézetében:

hogymennék eléd én,
hogymenne anyád,
hogymived, vallásod,
országod, lakásod,
hamarmegtaláld.

[...]

Itt lesz hazád, házad,
anyád, itt leszek
apádnak én ködlő
jövömmel dúlt költő,
míg el nem veszek.

Az identitásalkotó tényezők véletlenszerűségének újszerű – s Illyésnél nagyon ritkán igénybe vett – horizontja azonban éppen azon az inskripción törik meg, amely a felsorolás ritmusát hirtelen megváltoztatva a költő-apa kisportréját iktatja a szövegbe. Amilyen váratlanul, éppoly indokolatlanul is, hisz a vers közlési igénye felől nincs komolyabb relevanciája sem a „ködlő jövőnek”, még kevésbé a „dúlt” (lélek?)állapotnak. Arra azonban elegendő, hogy – a kis jövevény környezetének egyetlen kitüntetett alakjaként – a beszélő közvetve mégiscsak visszakerüljön a „teremtéstörténet” autentikus helyére. Határozott eredetkontextusban erősítve föl ily módon a nyolcadik strófának azokat a hasonlósági motívumait, amelyek ott azért nem kelthették az én-centrika hypogrammjának hatását, mert az eredettörténeti elem metonímiája még nem a beszéd reflektált centrumaként „hidalta át” a köztes szituáltságot:

ide szól e homlok,
szem, száj, ilyet hordott
anyám, nagyapám.

S ahogyan a *Szekszárd felében*, az aposztróf segítségével a hangsúlyok – noha talán nem olyan fokú közvetlenséggel, mint ott, de – a beszéd tárgyáról hirtelen itt is annak alanyára helyeződnek át. Mégpedig nemcsak szemantikailag, hanem – az egyes szám első személyű birtokosjelek rím- és ritmusképző funkcióit fölerősítve – a fonológia szintjén is:

kormoshajú kislány,
pici mongolom,
ó titkosan messzi
és legközelebbi
kedves rokonom!
(Újszülött)

Gondom, hitem, eszmém
talaja,
öröklétem vagy te,
kis anya.

(Szekszárd felé)

Az asszertív hang retorikája

Az, hogy a tárgy „megverselésének” poétikai műveletei mindkét esetben – a vallomástevő személyére visszavonatkozva – a beszéd patetikus dikciójában teljeseznek ki, elsősorban az Illyés-líra alig változó modális alapkarakterével hozható összefüggésbe. A mondottság mikéntjén keresztül ugyanis a beszéd itt olyan viszonyt létesít az általa közölt igazságtartalmával, amely lényegében csak az azonosuló olvasásmód számára nyílik föl. A „felelő költészet” affirmációja a receptív megszólaltatást olyan szövegpartitúrára utalja rá, amelynek a mondottak „igazságtátusára” igényt tartó szándék adja a konzisztenciáját. S mindez csak látszólag mond ellent az osztott igazságok igénylésére mindig képes Illyés-költészet szólamszerkezetének. Mert ha jól megfigyeljük, még a *Nem volt elég* sem a szólamot megbontó kételyből táplálkozik, hanem az ellentétes affirmációk feszültségéből. De csak tartalmi-szemantikai feszültségükből, mert az egymást kizáró igazságokat mindig ugyanaz a dikció közvetíti:

Mert sem erő, sem bölcsesség
nem lehet elég; hogy megőjja
a házat, amelyben rakója
nem lelheti meg a helyét.

És ezután sem lesz elég.
Nincs hazád s amit fölragatnál,
tetőled sem lesz jobb amannál,
szóródj világgá, söpredék.¹⁷

S valóban, a beszélői tudásbiztonság nemcsak a modalitást meghatározva, hanem olyan infratextuális háttérként is beépül a legtöbb Illyés-vers esztétikai-észlelő tapasztalatába, amely rendszerint a nyilvános, *külső* küldettség mögé rejtje az alanyi ítéletben és az asszercióban való személyes, *belső* bizonyosság alakzatait. Ez az oka annak, hogy a versekben kiépülő rendkritériumi úgyszólván sohasem a szövegre, hanem a beszéd (gyakran kifejezetten pragmatikai) alanyára vannak visszavetítve. Éspedig nem az ötvenes évekkel kezdődően, hanem már a húszas évektől fogva. Különösen a *Sarjurendek* záróverseiben figyelhető meg jól ennek az elrejtő poétikai mozzanatnak a működésmódja. Minthogy a küldetéséről időlegesen leváló alany asszertív beszédaktusainak szólama itt az elbúcsúztatott ifjúság képeinek nyelvén

beszél, látszólag nem hozható kapcsolatba a tudásbizonyosság megnyilvánításának formáival. Sőt, *szemantikailag* olykor mindennek kifejezetten az ellentétéről van szó:

Ezer lengő karral búcsút integető:
utólszor látlak így, leomló ifjúság.

Kértem belőled s nem tudtam meg semmit.
Évek csatlakoztak hozzám s évek hagytak
szótlanul el sorra s nem súgtak meg semmit...
(Az élet fordulóján)¹⁸

Ugyanakkor a kötet zárlatában mégiscsak az így „visszavonuló” vallomások én lesz annak az egyedüli gesztusnak (sőt: távlatnak és tudásnak) az alanya, amely hozzáférhetővé teheti én és világ viszonyának értékszerkezetét:

S fordulj el te is, nap, te sem ismeresz engem!
Hogy igazi s méltó arcomat lássátok,
le kéne az egész mostani világot
szemem elől tépnem.
(Mint a mosolygó merénylő...)

Csakhog – az így megszilárduló alanyi beíródás következtében – az *Ó ti...*-ből származó tükrös értékszerkezet egyidejűleg saját szemantikai ellentétébe fordul át. Vagyis, míg formálisan az alanyra ruházott küldetés külső igénye áll az előtérben, valójában az én elhatározó – már-már játékosan fölényes – belső gesztusa bizonyul döntőnek:

Most, hogy karok, ajtók nyílnának már felém
s nevemen szólítanak: félve nézek körém,
s hallgatom szívemet: oly árulón dobog.
Úgy fogom lüktető haragod, ifjúság
mint sima mosolyú merénylő a bombát –
lassan így bókolkok.

Az ötvenes évektől fogva ez az önreflexió aztán már nem az én figuratív jelöltjeinek a szintjén, hanem többnyire a világ eljövendő rendjének ismertetében és képviselésében nyilatkozik meg – a szereptudat bizonyosságával egyeztetve önreflexiót és megbízatást:

Dolgozom: küzdve alakítom
nemcsak magamat, aminő még
lehetek, akinek jövőjét
az „ihlet óráin” gyanítom;
formálom azt is, amivé ti
válhattok, – azt munkálom én ki:
azt próbálom létre idézni,
azt a lényt, ki még csak agyag
bennetek s halvány akarat;
akire vágytok,
amikor sürgetve mondjátok:
költő, előzd meg korodat!

(A költő felel)

Ha, mint utaltunk rá, a szöveg grammatikalitásának és poeticitásának konfliktusa Illyésnél rendre az előbbi javára oldódik föl, a fenti okokból ez az összefüggés meglehetősen biztonsággal terjeszthető ki a tágabban vett versnyelvtan és a képi-retorikai alakzatok viszonyára is. Minthogy a vers rendjének származása nála elsősorban a mondottak igazságtartalmáért felelős, autentikus beszédhelyezetre való rámutatás segítségével válik láthatóvá, a szituatív deixis uralmának az lesz a poétikai következménye, hogy az asszertív, deklaratív beszédaktusok nyelvtana is felülkerekedik a jelentésátvitel képi-retorikai műveletein. A dolgokat megnevezve és azonosítva elrendező beszéd szintaxisa a költői beszédhelyezet külső indokoltsága miatt ezért különösen a metonimikus és szinekdochikus szerkezeteket kénytelen előnyben részesíteni. Metonimikusnak elsősorban azok a jelentésképző alakzatok tekinthetők, amelyek a képviselési beszéd eredetét indokolják:

Fölnéz rám, amiből jöttem, az alja-nép.
Bajjal tört utamon – mint hegyi sűrűn át
kézzel tartva a gallyt a követők előtt –
úgy jöttem, hogy az út néki is út legyen.

S vár és jelre figyel s nagy fülelése tág
csöndjében ma rekedt hangom, az ismerős,
jólhordó közeget lel; ami terhe volt,
szétcsattan ragyogón, mint a megért vihar.

Nem fojthatja el azt semmi. A nagy család
bólint rá: szavamat mondja a tömzsi kún
vincellér, a szikár jász kubikos, a hű
székely, mind aki szót ért, magyarán magyart.

(Az ítéletmondóhoz)

Szinekdochikussá értelemszerűen akkor válik a jelentésképzés alapszerkezete, amikor a pragmatikai én a versvilág maga (= a szöveg grammatikai én-je) alkotta rendjében próbál meg elhelyezkedni. Talán legmagasabb rendű, mégis jellegzetesen önellentmondásos példája ennek az eljárásnak a szintézisigényű *Teremteni*. A regiszterekben szokatlanul gazdag költemény nem személyesíthető, nyelvi-grammatikai alanya láthatólag abban érdekelt, hogy a szöveg „üzenetét” olyan poétikai kódokon juttassa el az olvasóhoz, amelyek a társias kölcsönösségben alapozzák meg a teremtésképzet aktuális jelentését. A szöveg ily módon „dialogizált” invocációja a vers első felében szinte halmozza a teremtődés aktusának kettős, az egymásra utalt kölcsönösségből felépülő helyzeteit és motívumait:

Fürgébben, mint két ifjú test
táncban, ölekezésben
forrt és ficánkolt
az a két különnemű gondolat,
küzködött életre-halálra.

Hogy meglelje a győzedelmét
egy harmadikban.

[...]

és jött velem
mint örök kutyám és örök
gazdám-uram
pórázomon,
pórázon én.

[...]

Ez a már nem is enyém szándék,
ez a porból-kelt próba, hogy
csak így tovább és

csillagok cserélnek helyet!

Akaratunkból.

A szinekdochikus elv ugyanakkor azzal számolja föl a vers pragmatikai én-je és a szöveg nyelvi-grammatikai alanya közti összhangot, hogy mindinkább a monologikus távlatra bízza a kölcsönösséggel retorikai explikációját. Mint-hogy azonban a pragmatikai én szövegbeíródásának itt is szinekdochikus a logikája, azaz, önmagát a szólamegész részeként jelenetezi a versbe, a zárlat-

ban a szándékkal ellentétes értelem-történés megy végbe. A pragmatikai én a kölcsönösség olyan értelmezésével irányítja vissza önmagára a szöveg reflexióját, amelyben a rész kizárásos, sőt kibékíthetetlen ellentétbe kerül az egész közlés-szándékával. A kölcsönösség elvének helyét itt ugyanis olyan, klasszikusan „fallogocentrikus” gondolat foglalja el, melynek patetikus retorikája a monologikus poiészis-elv autoritását dicsőíti. Vagyis a vers alanyának nyelvi-grammatikai, illetve a prozopopeikus alakzata közti egész-rész viszonylat az ellenkezőjébe fordul. Konfliktusviszonnyá lesz, mégpedig azért, mert a rész úgy veszi át az egész képviselését, hogy annak közlés-igényét homlokegyenest ellentétes jelentéssel juttatja érvényre:

Elvégezni egy munkát
kedvünkre, egészségesen;
igen, akár egy jó szeretkezést.

Arcon simogatni szinte érte.

Úgy hagyni ott,
úgy nézni hátra nem is egyszer
a kielégítetten heverőre:
vagyonom őrzí;
megfogánva, a jövődömet;
értelmét, tán örökre, annak,
hogy erre jártam

halandóként is múlhatatlan.

A férfielv – itt mint *fallikus* potenciál – önreflexiója és a *logosz* birtoklásának biztonsága lírájának későbbi, némileg meditatívabb szakaszán is szembeötlő egységet képez. A tudás „biológiai” hovatartozásának alábbi példájában talán még szókimondóbban – s az ismert virtuális tükörtechnikával – indokolva az én hiperbolikusan felnövesztett szereptudatát:

Én tudom, én, mi szándékoltatott el.

Vonásaimban bizsereg.

Én tudom, mi villámlik még ma is
máig idáig
az ősi tervből, valahányszor
jól-szeretett nők, igen: *elragadva*
azt susogják, megszárnyszerülve,
halandónak már túlon túl gyönyörtől:
tőled akarok gyermeket

tekintve nagy-nagy messze hátra,
 zárt szemükkel és nyílt ölükkel
 s előre meg messzebb tekintve,
 emlékezve vagy szomjúhozva:
 istenekre? A Tűzlopóra,
 a Sziklagörgetőre

(S amit még mond az arc)

Ez az – Újszülöttből vagy a Szekszárd feléből is jól ismert – szerkesztésmód nemcsak a szélsőségesen monologikus én-centrika világképi, hanem a szövegpartitúra megszólaltathatóságának poétikai kérdéseit is fölveti. Mert a világkép mentalitásszerkezeti összetevői szempontjából talán igaza lehet Tamás Attilának, amikor azt állítja, Illyés „soha nem vette magát körül hódoló udvartartással, nem kívánt dicsfényt látni a homloka körül. Emelkedett hangot csak közügyekben használt, önmagáról szólva gyakoribbak voltak megnyilatkozásaiban az ironia felhangjai.”¹⁹ Költészeti gyakorlatára nézve azonban ennek mégis inkább az ellenkezője állítható: a verseiben megszólaló lírai szubjektumnak úgyszólván minden meghatározó poétikai attribútuma olyan maradéktalanul megszilárdított, vallomásos beszédszituáció terméke, amely a verstörténés összes mozzanatát az alanyból származtatja, s lényegében rá is vonatkoztatja vissza. A lírára nem okvetlenül találó „realista” jelzővel alighanem épp azért illették egybehangzóan – Babitstól²⁰ Tamás Attiláig – legkülönbözőbb beállítódású értelmezői is, mert e beszédszituáció fenntartásának igénye vall rá legtisztábban a szubjektivitás világérzékelésének formális szerkezetére. Ez a világérzékelés az Illyés-versben azonban nem valami passzív, szemlélődő beállítódás, hanem épp ellenkezőleg: olyan lírai alanynak az ismertetőjegye, aki nem egyszerű közreműködője a „teremtődésnek”, hanem kifejezetten a teremtés emanációs pontjaként, kiáramlási centrumaként viselkedik. Mindezt viszont valóban csak olyan líramodell képes lehetővé tenni, ahol a megnevező nyelvhasználat azért tehet szert egyeduralomra, mert a költői beszédhelyzet szerkezetét a szubjektum és az objektum képezte pólusok világos szembenállása alakította ki. Épp azok a komponensek tehát, amelyek között a XX. század lírájában már kifejezetten elmosódnak a határok.²¹

A legkülönösebb azonban mégis az, hogy a szubjektumnak ez az omnipotens szituáltsága Illyésnél távolról sem a romantikus költészet önmagára visszareflektált alanyának helyzetével rokon: nem a magányos vagy boldogtalan tudat bensőséges érzelmi-hangulati vallomáslírájára emlékeztet. S még csak nem is az önmagának elégséges szubjektivitás „szavak nélküli nyelvének”²² jól ismert modernségbeli képletét valósítja meg. Meglepő módon inkább a szubjektumnak egy olyan, nem-irodalmi konstitúciójával hangzik egybe, ahol a szubjektumnak nem a hang személyességében vagy egyáltalán az individualításban van az igazi tartalma, hanem az igaz(ság) egy formájá-

nak a rajta keresztüli megvalósulásában. Szubjektum és igazság elvének ez az összetartozása azt jelenti, hogy a szubjektum itt nem egyszerűen mint szubjektum van tételezve, hanem olyan igaz(ság)nak a helyeként, amely igaz(ság) – mint a magáról való igaz tudás formája a másban – létmódja szerint nem egyéb, „mint az önmagára irányuló reflektálás mozgása”²³. Az önreflexív mozgásban „megtörténő” igaz(ság)nak ez a hegeli struktúrája olyan klasszikus alakban termeli újra Illyésnél a lírai beszéd kétpólusú XIX. századi alapképletét, hogy benne a beszéd igaz voltának elsősorban a másban való ön(újra)felismerés lesz a mindenkori formája.

Emanáció és intonáció

Az tehát a kérdés, miként szólaltatható meg végül a befogadásban az a lírai szöveg, amely igazság és szubjektum kontaminációjának igényével rögzíti a nem-saját beszéd partitúráját. Hiszen az ilyen írásmód sem a költemény – elvileg meghatározhatatlan – én-jét próbálja meg definiálni, mindössze eltérő poétikai feltételeket állít az esztétikai megértés (recitatív) végrehajtása elé. A fentebbi ekvivalenciaviszonyból származó asszertív hang retorikája különösen azért teszi próbára az értelemképzés kölcsönösségében közreműködő befogadói teljesítményt, mert a beszéd teljes poetológiai alapzata az esztétikai ideológia XIX. századi mintáira mutat vissza. A befogadásnak ilyenkor abból kell kiindulnia – s Illyésnek számtalan nyilatkozata figyelmeztet is rá –, hogy az olvasástapasztalat nemhogy nem függetlenedhet a vonatkoztathatóság valamely mezőnyétől, hanem csak így tekinthető az esztétikai értelemalkotás eseményének egyáltalán. Az irodalmi megnyilatkozás e definíciója szerint a mű igazi képessége tehát abban volna, hogy „az esztétikum irányító szempontjától vezettetve történeti kauzalitást társítson nyelvi struktúrával, egy empirikus, időben megtapasztalható eseményt a nyelv adott, nem-fenomenális tényével”.²⁴ S valóban, a lírát Illyés leggyakrabban azért tekinti az irodalom par excellence műfajának, mert e jelentésképző viszonylatot – a regényben lehetséges „hazugsággal” szemben²⁵ – a legtisztábban teszi az igazság kimondhatóságának formájává: „Az igazság rendkívül fontos esztétikai faktor is [...]. A költő igazsága szinte beleötvöződik a prozódia törvényeibe; néha az alliterálás, a rím, esetleg egy szótag átfordítása idézi ezt elő. És újra csak azt kell mondanom: azok a jó költők, akik jól ki tudják mondani az igazat...”²⁶

Az irodalmiságnak az esztétikai ideológiából így levezetett funkciója értelemszerűen olyan (etikai) identitást kölcsönöz a szövegek alanyának, amely az igazság és a szubjektum ekvivalenciájának sértetlenségéből nyeri a maga folytonosságát: „azok közé a nem nagy seregletű írók közé számíthatom magam, akiknek nem kell megtagadniuk egyetlen sorukat sem. Minden mondatomat »emelt fővel« vállalom.”²⁷ A beszéd eredeteként megjelölt

szubjektumnak az igazsággal ekként összekapcsolt képzele szükségszerűen úgy generálja a jelentésképzés poétikai lehetőségeit, hogy nem nyelvet és nyelvet, hanem nyelvet és világot köt össze egymással. Annak meggyőződéssel – s ezért lesz az illyési retorika mindig inkább a patetikus elokvencia esete –, hogy az igaz beszéd lírai nyelvhasználatára nem egyszerűen jelent valamit, hanem *létesít* jelentéseket. S innen tekintve nem is tehet mást, mert a beszédhelyzetéből kényszerűen adódó retorikai alapfunkciókban a jelentésképzésnek nem az az igénye ölt testet, amely kijelentés és kijelentés, szöveg és szöveg, nyelv és nyelv egymásrautaltságának tapasztalatából származik. A jelentésképzés retorikai szerkezetét nála sokkal inkább az az elgondolás uralja, hogy az értelem a jelentés valamely létező, tudható és ellenőrizhető instanciájának (a létező világ s annak rendje), illetve valamely alanyi/„költői” kijelentésnek (predikátum, deklaráció) az összekötéséből keletkezik. Innen válik érthetővé az Illyés-lírának az a különös paradoxona, hogy a beszéd szubjektív és objektív pólusának *elkülönültségével* a szubjektum és a predikátum hangsúlyos *összetartozásának* elve áll szemben. Alighanem azért, mert a valamiről – személyes fedezettel – „igazat mondani” szándéka legott elveszítené minden poétikai bázisát, ha a két viszonylat bármelyike megváltoznék. Az alanytól elválasztott kijelentés éppúgy veszélyeztetné szubjektum és igazság ekvivalenciáját, mint alany és tárgy retorikai „egybeolvadása”: az egyik esetben a kijelentés általános igazságértvénye, a másikban a kijelentés vonatkoztathatósága menne veszendőbe.

Csak hogy az alanyhoz kötött kijelentés igazsága sohasem tehetne szert általános érvényre, ha pusztán a szingularitás értelmében vett beszélő én „igazságával” volna azonos. Poetológiai ezért van az Illyés-féle lírai beszéd már a létében is ráutalva a képviseleti beszédhelyzet támogatására. Csak a mások nevében szóló én őrizheti meg a beszédnek azt az autoritását, amelyet – innen a mondottak „emelt fővel” való vállalhatósága – nem veszélyeztet az interszubjektív ellenőrizhetőség. S hogy mennyire *függő* ráutaltságról van itt szó, jól mutatja a perszonális-alanyi jelenlét állandó elrejtésének szándéka. A vallomás ugyanis mindig *valamiről való* megnyilatkozásként (vö. „megverselés”) mutat rá saját indokoltságára, s miközben e lírai deixisek így folyvást a külső, képviseleti megbízottságot hangsúlyozzák, a pragmatikai én úgy íródik be a versek szövegébe, mint pusztán egy üzenetet megszólaltató – mert arra alkalmasabb – része az egésznek:

Holnap útrakelek. Engedd, hogy mentemben,
menjek fűvel, fával, vízzel beszélgetve
s együgyű népekkel, kiknek fia vagyok.
Kiknek uruk előtt nézésük is dadog,
oly gyámoltalanok. Szavaik elbujnak.
Tanuljam el, amit mondani sem tudnak.
S mit a némán rángó vonások kérdeznek,

a nyílt kérdéseknek meg is felelhessek
és szavaim, mint nagyszülémnek szájában
hangozzanak egyre bátrabban, tisztábban,
nem törődve azzal, nevetnek-e rajtuk.
Nem szokták meg itt még a szívbéli hangot.
(A ház végén ülök...)

S noha a rész egésznek való alárendeltsége nem ugyanebben a formában állandósuló eleme Illyés költészetének, e szinekdochikus kapcsolat *elvi* destabilizációjára még akkor sem kerülhet sor, amikor a rész nyilvánvalóan többre képes az általa képviselt egésznel:

...köpések-
mosta, dühpírja-törölte
orcájú fiaid közül egy, íme:
szólni tudó más nyelveken is,
hű európaiként
mondandói miatt figyelemre,
bólintásra becsült más népek előtt is:
nem léphet föl oly ünnepi polcra,
nem kaphat koszorút
oly ragyogót, amelyet, szaporán lesietve ne hozzád
vinne, ne lábad elé
tenne, mosollyal bírva mosolyra vonagló
ajkad, fölnevelő
édesanyám.

(Koszorú)

Azaz, az Illyés-líra nemcsak a beszédhelyzet, hanem a modalitás értelmében is attól a beszéden túlra transzcendált eredettől, „felhatalmazási helytől” függ, amely itt csak saját üzenetének dikcióján keresztül képes hírül adni támogató jelenlétét. (Többek közt talán ezért hiányzik a későbbi kiadásokból a *Nem volt elég* 1947-es záróstrófája is.) Minthogy az alanyi beszélőnek a mondottak igazságtartalmához való viszonya nem kerülhet ellentétbe a képviselt instancia kívánalmával, saját önreflexiójának hangja *nem íródhat bele* a partitúrába. Éspedig azért, mert a partitúra megszólaltatásának az átsajátított képviseleti beszédhelyzet írja elő a szabályait. Azaz, a szerep-én beíródásának egyetlen lehetősége marad: csupán akkor *kölcsönözheti* saját hangját az egésznek, ha azzal a távol levő modalitást teszi jelenvalóvá. Ez a poetológiai függőség egyszerre külső és belső eredetű tehát. Jól látja Odorics Ferenc: „A *Koszorú* egyszerre az erőszakos alávetettség morális átértékelése a szellem emberének önként vállalt, szabad akaratú alázatává, és köszönet, főhajtás a magyar nyelv, a magyar kultúra és a magyar nép előtt.”²⁸ S ha egy lépéssel továbbvezetjük a következtetéseit, itt valóban arra a poétikai mozzanatra

derül fény, amely szabadságként mutatja föl a függőség alakzatait. Hiszen a szabadság versus függőség értékellentétének feloldódása annak a transzlokációnak köszönhető, melynek során – mondhatnánk: a jól ismert eljárás szerint – „a nyelv helyére a költő kerül”.²⁹

Ha azt mondtuk, az Illyés-vers jellegzetes beszédhelyzete az igazság és szubjektum ekvivalenciájának önmagára irányuló mozgásaként írható le, akkor ez poetológiai nézetből nem egyéb a fentebbi függőség egyszerre deklarált és rejtett megvallásának helyzeténél. Másképpen fogalmazva: a függőség szabadságként való olyan megnyilvánításának helyzete, amely a beszéd *perszonális önreflexiója* számára – természeténél fogva – csak a kriptotextusok szintjén nyit szabad teret. A szöveg grammatikai és (szerep)pragmatikai alanya közti feszültség terébe ezért nyomulnak be azok az inskripciók, amelyek úgy adnak hírt egy szerep-énként beíródó perszonális alanyi jelenlét igényéről, hogy ezt az igényt definitív szerzői szándékként mégsem teszik hozzáférhetővé. Vagyis a szövegnek a Jauß-féle horizontváltás nyomán föltehető olyan kérdésekkel szemközt, amelyek nem a képviseleti közlemény affirmálhatóságának mikéntjére, hanem az én-centrika aktuális indokoltságára vonatkoznak, ez a mindig felelni kész költészet meglehetősen néma marad. A személyes jelenlét értékindexei tehát éppúgy nincsenek kitéve a „mögékérdezhetőség” poétikai műveleteinek, mint a mindent elrendező tudás emanációjának eredete.

A némaság azonban nem mindig a válasz hiányának jelzése. Ilyenkor ugyanis a megszólaltatás intencióiról leválasztott kriptotextusok „idegensége” mutat rá e másodlagos jelenlét közvetlen kimondatlanságának rejtett okaira. Mert ha a szubjektum tér- és időbeliségre vonatkozó igényét a perszonalitás definienseként fogjuk föl,³⁰ akkor az Illyés-szövegek perszonális kriptotextusai elsősorban a hang és a beszédhelyzet kötöttségét ellensúlyozó megoldásokként értelmezhetők. Mivel a versek közléshelyzetét az igaz (képviseleti) beszéd „szubjektivitása” definiálja, az asszertív hang retorikája olyannyira korlátozza az alanyi fölcserélhetetlenség tudatának kifejezhetőségét, hogy ez utóbbi éppen az inskripciókban kényszerül saját poétikai stratégiájának kompenzálására. A perszonalitás itt nyilvánvalóan olyan kölcsönösség „terébe” íródik be, ahol a beszélő én pozíciója épp azért nem személyesíthető, mert az igazság maga egy nem-individuális szubjektivitásnak a függvénye, a szubjektivitás nem-személyes alakzata viszont az igaz beszédnek a biztosítóka.

Mint fentebb már utaltunk rá, az ilyen szöveg rendkívül nehéz helyzetbe hozza a vers retorikai énjét. Nevezetesen a vers „partitúrájának” azt a feltételezett megszólaltatóját, akit a líra szükségszerűen „apoztrofikus intonációja a költemény – még ha az csak írásos alakban van is előtte – szóbeli realizációjára kényszerít”.³¹ A szöveg „művé-alkotója”, az utánmondásban megvalósuló beszéd szerep betöltője ugyanis egyidejűleg kettős feladatnak kell,

hogy eleget tegyen. Egyfelől olyan lírai hangot kell megszólaltatnia, melynek szubjektuma egyszerre túl- és aluldefiniált poétikai alakzatként férhető csak hozzá. Mert miközben a verstörténés minden komponense az ő uralmának van alávetve, az „igaz kijelentések” személytelenített beszédhelyzetére visszavonatköző antropomorf figuráció magában a köztes szcenikus elhelyezkedésben rejtje el az onnipotens-emanációs megnyilatkozás indokait. Másfelől olyan beszéd szerepet kell betöltenie, amelynek partitúrájában már eleve is egy közvetítő, tehát valami mást megszólaltató hang van rögzítve. Nemegyszer azt is definiálva, mit kell megszólaltatnia:

Hallom ma már a győzelem szavát,
dalát is, – de nekem legyen jogom,
ki hangot mindig hangtalanak adtam,
a néma kint ma is kimondanom.

(A költő joga)

Ilyen módon a recitatív befogadás játéktere arra szűkül le, hogy saját hangját egy már kölcsönzött hangnak kell kölcsönöznie. Nyelvhasználat szempontjából pedig arra kényszerül, hogy utólag mintegy maga is a nyelvi jelentésképzés defiguratív potenciáljának kioltásán munkálkodjék. Hiszen, mint-hogy a szöveg kölcsönzött (képviseleti) hangja nem a hangzás, hanem a prozopopeikus beíródás szintjén van csupán ellensúlyozva, a vers intonációs kódjai nem teszik lehetővé a partitúra szabadabb megszólaltatását. Ahelyett tehát, hogy a befogadó a beszéd konstatív és performatív lehetőségeinek összjátékában nyerné vissza saját nyelvi szabadságát, az adott, illetve sugalmazott monologikus jelentés affirmatív, „felelő” ismétlésére kényszerül. Azaz, ahogyan a parafragmák sajátos tükrótechnikája gátolja meg a mássághoz való átjutást, hasonlóképp áll útjába a jelentésképzés nyitott kölcsönösségének a vers ilyen nyelvi bezárultsága is. „Ebben az esetben – írja Valéry – a művet tárgyként szemléljük, azaz úgy, hogy azon kívül bármit is belehelyeznénk magunkból, amivel a különbségre való tekintet nélkül minden tárgy ellátható: olyan magatartás ez, amelyre mindenfajta értékteremtés távolléte jellemző. [...] Minden, amit definiálni tudunk, nyomban különbözni fog a produktív szellemtől és ellenszegül neki.”³²

A nyelvi térből ekképp kiszorulván a befogadói jelentésképzés műveletei a szűkebben vett poétikai figuralitás szintjére korlátozódnak. A költemény retorikai én-jének itt azt a fentebb részletesen tárgyalt feszültséget kell kiegyenlítenie, amely a szövegek grammatikai én-je és a versben színre lépő pragmatikai én közti ellentétből adódik. Minthogy azonban ezek dominanciaharcát a megszólaltatás korlátozott nyelvi eszközeivel nem áll módjában „eldönteni”, a retorikai én voltaképpen egy személyesíthetetlen és egy erősen perszonalizált szemantikai pozíció közti egyensúlyozásra van kárhóztatva. Mely szemantikai pozíciók nem az igazságigény, hanem csupán a szöveg-

beíródás módja szerint különböznek egymástól. Textus és kriptotextus ellentéte ezért is tűnik el a szöveg megszólaltatásának aktusában. Úgy azonban, hogy kettejük feszültsége a kriptotextusok nyelvellenes impulzusainak felülkerekedésével oldódik fel. Az eredendően is éncentrikus közlésmódot épp azzal erősítve föl, hogy a perszonalizáció definitív igényének beírásával úgyiszlóván felfüggesztik mindenfajta defiguratív értelmezhetőség esélyeit. Az a vokalitás tehát, amelyben a szöveg végül a maga műalkotás-formáját elnyeri, óhatatlanul az asszertív hang retorikáját termeli újra. Az asszerció azonban nemcsak a „megverselt” dolgok világának rendjét hozza létre, hanem a valamástevő hang korlátozott átvehetőségének poetológiai feltételeire is visszamatat. Ott viszont olyan beszédhelyzetet invokál, amelyben az igazság „független” kimondásának helye a kettős alanyi függőség konstrukciójaként lepleződik le. S ez alighanem azért történik így, mert a „felelő költészet” mindig kész arra, hogy a *produkcio* igaz(ság)ának korlátlan kiadásáért fölál-dozza a *receptio* nyelvi szabadságát.

1 Hans Robert JAUSS, *Wege des Verstehens*, München, Fink, 1994, 86.

2 A jelzőt itt a szónak nem a genette-i, hanem a Gadamer-féle értelmében használjuk. A pretextusok a (nálunk például a kanalizált nyilvánosságból kifejlesztett) megnyilatkozás-módoknak azok a szövegellenes formái, amelyeknek a megértése nem a bennük szándékolt értelem átadásában teljesedik be, hanem amelyekben valami álcázott dolog jut kifejezésre. A pretextusok tehát olyan szövegek, amelyeket olyasvalamire nézve interpretálunk, amiről azok közvetlenül nem szólnak.” Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation = Text und Interpretation*, szerk. Philippe FORGET, München, Fink, 1984, 43.

3 Vö. BÉLÁDI Miklós, *Értékváltozások*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 207.

4 TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989, 9.

5 Uo., 318.

6 KABDEBŐ Lóránt, *Kézfogások. Egy Illyés-kötet kritikai viaszhangja = „Költő, felelj!” Tanulmányok Illyés Gyuláról*, szerk. TASI József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1993, 238.

7 Lásd: BÉLÁDI, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 213–262.

8 ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1975–1976*, Bp., Szépirodalmi, 1991, 69.

9 Gérard Genette kifejezése, lásd: GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 13.

10 TAMÁS, i. m., 10.

11 BÉLÁDI, i. m., 328.

12 Uo., 285.

13 Vö. Roland POSNER, *Strukturalismus in der Gedichtinterpretation = Literaturwissenschaft und Linguistik*, szerk. Jens IHWE, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971, 239.

14 Luce IRIGARAY, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, 459.

15 Kései költészete – egyszerűbb és definitívebb alakban – ugyanezt az „én a másban”-típusú önidentitási konstrukciót ismétli:

Női szem pillás keretében
fürkésztem, én vagyok-e még én.
Kutyaszemből is ölelőzött
élő tükörkép tükörképpel.

(Ablakok)

16 Minthogy ebben az esetben a szabaddá lett diszfiguratív olvasat felfüggesztheti az önmegszólítás kötelező figuratív érvényét, a vers idézett zárata egyidejűleg a cselédlány kijelentéseként is értelmezhetővé válik.

17 Az 1947-es változatnak ezt a záróstrófáját Illyés 1952-ben kiadott *Válogatott versei* óta nem tartalmazza a költemény szövege.

18 „Mosolyogd el bágyadt mosolyod...”

19 TAMÁS, i. m., 11.

20 Vö. BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok* 2, Bp., Szépirodalmi, 1978, 328–332.

- 19 TAMÁS, i. m., 11.
- 20 Vö. BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok* II, Bp., Szépirodalmi, 1978, 328–332.
- 21 Vö. Kaspar H. SPINNER, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a. M., Akademische Verlagsgesellschaft, 1975, 151.
- 22 Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975 (3. kiad.), 15.
- 23 G. W. F. HEGEL, *A Szellem fenomenológiája*, Bp., Akadémiai, 1973, 19.
- 24 Paul de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, 41.
- 25 Vö. ILLYÉS, *Hajszálgyökök*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 133.
- 26 Uo., 514.
- 27 Uo., 47.
- 28 ODORICS Ferenc, *A vállalás ereje = „Bátrabb igazságokért!”*, szerk. FRÁTER Zoltán, Bp., ELTE, 1982, 177.
- 29 Uo., 172.
- 30 Vö. Manfred FRANK, *Subjekt, Person, Individuum = Die Frage nach dem Subjekt*, szerk. M. FRANK–G. RAULET–W. VAN REIJEN, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, 16–17.
- 31 Heinz SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, *Poetica*, XXVII (1995), 1–2, 43.
- 32 Paul VALÉRY, *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987, 214–215.

Illyés Gyuláról*

Vannak olyan mágikus címek, metaforák, melyek egy-egy költő világképét, etikáját mélységesen átvilágítják. Milyen sokat mond, ha Eluard így szól: *L'amour la poésie* (Költészet szerelem), ha Robert Goffin közli: *A bout portant* (Közvetlen közletről), ha Auden azt állítja: *Another time* (Egy másik idő), vagy ha André Frénaud érvel: *Il n'y a pas de paradis* (Nincs paradicsom).

Nyitott ajtó, válaszolja a világnak Illyés Gyula, a költő, drámaíró, regényíró, esszéista és műfordító, és hozzáteszi: *Ingyen lakoma*, és hozzáteszi: *Kézfogások*.

Illyés Gyula 1963-ban *Nyitott ajtó* címen adta ki válogatott versfordításait. A kötetben képviselve van Európa csaknem minden irodalma, meg a kínai és japán líra. Különösen gazdagon mutatja be a középkori francia költészetet és a modern európai lírát. Kortársai közül Illyés többek közt a francia Tzarát, Eluard-t, Follaint, Frénaud-t, az orosz Paszternakot és a cseh Nezvalt tolmácsolta. A magyar pusztá szülötte a húszas évek első felében Párizsban egyidejűleg ismerkedett meg a középkori franciákkal meg a dadaistákkal és szürrealistákkal, akkor kezdte fordítani is őket.

Az *Ingyen lakoma* (1964) Illyés esszéinek válogatott gyűjteménye. Szintén évtizedek munkásságát tartalmazza. Magyarokról és külföldiekről szól, így Fazekasról és Nagy Lajosról, Racine-ról és Eluard-ról, az orosz Martinovról és a keleti költészetről. Új, bővített kiadásában (*Iránytűvel*, 1975) többek közt egy Tzara-esszével is gyarapodott, a hűség és vállalás költői-etikai dokumentumával. Fél évszázadon keresztül Illyés újra meg újra visszatért a román származású francia költőhöz, fordította, esszéket szentelt neki, önéletrajzában megidézte. Illyés a dadaizmust még a hetvenes évekből visszatekintve is komoly, nemes szellemi mozgalomnak tekinti, és Tzarát sem csupán irodalomtörténeti érdekességnek tartja, hanem olyan költőnek, akinek a kvalitásait majd az utókor fogja felfedezni.

Gyökeresen mást csinált, mint Tzara. A szegényparasztság költője, a magyar nemzeti tudat költője lett. De ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – tapintatos és őszinte hűséggel ragaszkodik Tzara személyéhez, művéhez.

* Ez a tanulmány most jelenik meg először magyarul; eredetileg a New Hungarian Quarterly közölte 1977-ben, majd 1997-ben a Poetry Criticism (Detroit, New York, Toronto, London) újraközölte.

A *Kézfogások* (1956) Illyés húsz verseskötetének egyike. Talán nem fontosabb, mint a többi, számomra mégis a legkedvesebb, mert még mint középiskolás diák a készülő kötet egy-egy folyóiratban megjelent darabjából fedeztem fel magamnak a költőt, és sejtettem meg azt, amit Jean Follain oly tökéletesen megfogalmazott: „Az idő és a halál misztériumával szembenézve, a történelem ördögi tettei és zavarba ejtő kétértelműségei ellenére is Illyés meg akarja őrizni e világ egyfajta ártatlan szemléletét. Tudja, hogyan kell tárva tartani az Ismeretlen összes nagy határát.”

A *Kézfogások* egyik még folyóiratban vagy hetilapban megjelent darabja volt a *Bartók*-vers. Negyedszázaddal megjelenése után a huszadik századi magyar líra egyik klasszikus alkotása lett e költemény, gondolom, iskolában is tanítják. Szelíd, fontos, megnyugtató és elgondolkodtató. Mint minden jó vers. De micsoda indulatokat kavart fel e költemény. Az ötvenes évek elejének kultúrpolitikája idegennek tartotta *Bartókot*, miként a múlt és jelen annyi más nagy művészt is. Ez a költemény, melyben a szintén kitagadott Picasso neve is szerepelt, hozta haza a magyar zeneszerzőt és a spanyol festőt, azaz az igazi egyetemességet.

A *Bartók*-vers, a *Kézfogások* című kötet után már nem volt meglepő sem a *Nyitott ajtó*, sem az *Ingyen lakoma* cím. Mennyire a versek szellemében szól az utóbbi előszava:

„Enni jó, de az embereket erre is oktatni és biztatni kell. Nevelni fáradhatatlanul, hogy ízletest, jót, egészségeset egyenek, számúzzék e téren is az előítéleteket. Rengeteg kitűnő dologba merő – országonként változó – babonából nem haragnak, nem kortyolnak bele.

A szellemi táplálékkal sincs másként. Itt kell csak étvágyat gerjeszteni; ízeket taglalni; kalóriát, vitamint beajánlani. Ismeretlen fogásokból legalább egy nyelvnnyit a húzódozóba belekönyörögni.”

A *Nyitott ajtó* a babonák, előítéletek leküzdésének a lehetősége. Csak a nyitott ajtón át lehetséges az „ingyen lakoma” felkínálása és a „kézfogások” gesztusa.

Műfordításkötetében Illyés a költőket nem országuk szerint sorakoztatta.

„Tanulságosabbnak éreztem, ha születésük időrendjében vonultatom fel őket. Ez az összekeverés – külön csoportosítva mégis a távolkeletieket, mert az ő fejlődésük más – lényeges dolgok tisztázásához vezethet.

Mennyire jellemzőbb egy-egy civilizáció írójára az, hogy mikor élt, mint az, hogy hol!

Egy-egy korszakban mennyire egy nyelvet beszélnek a költők, kiemelkedve anyanyelvük sövénye, országuk várörve mögül! Mennyire értik ők egymást még vitáikban, veszekedéseikben is.”

Az a költő mondja ezt, aki az 1930-as években a pusztát és a puszta embereit felfedezte az irodalom számára, aki a szegényparaszttság szószólója lett, és aki – úgyszintén a harmincas évek elejétől fogva – a nemzethalál rém-

képétől gyötörve a magyar nemzeti tudat költője lett. (A nemzethalál víziója, figyelmeztet rá Illyés, a XVII. század óta foglalkoztatja a magyar költőket.)

Nos, erről a sokszor túlságosan is nemzetinek nevezett költőről mondja fiatalabb kortársa, Alain Bosquet: „Csak három-négy élő költő tud azonosulni – a szó legtagább értelmében használva – a század lelkével... ilyen génusz Illyés Gyula magyar költő... minden versében megtalálható annak az igénynek varázsa, tüze, mély gondolata és érzelme, hogy átöleljük a világot, és átalakítsuk azt a Szó erejével.”

Egy interjúban megkérdezték Illyéstől: „Tulajdonképpen mire jó a költészet?” Így felelt:

„Erre csak úgy válaszolhatok, ha elmondom, hogy mit kaptam a versektől, az irodalomtól. A versek engem megtanítottak – beszélni. Nem tudatosított érzések, sejtések, fogalmak versen át hatottak rám először. Nem tudnám pontosan megfogalmazni, hogy mi volt az a többlet, amit egy-egy verstől kaptam, de ahogyan anyám megtanított arra, hogy mi a csésze, az asztal, a fogó, a kés, ilyenképpen a költészet is megtanított egy sereg kimondhatatlan és talán még kimondhatatlanabb érzésre. Egyazon irodalom légkörében nevelkedett emberek szinte már szempillantásból is megértik egymást; könnyebben közelednek egymáshoz. A költészetnek van egy ilyen praktikus eredménye is...”

A *Fekete-fehér* című verseskötete előszavában, 1967-ben, Illyés így ír: „Az írónak nem a maga, hanem az olvasó dolgában van föltárnivalója.”

Illyés Gyula, ez a magányos, nagyon sokszor kétségbeesett, olcsó megoldást nem kínáló és el sem fogadó férfi az „írók köztársasága” igaz állampolgára. Szent komolysággal tiszteli a művészt, a művet, a tényleges és a lehetséges olvasót. A didaktikus költészet századunkban már nem az, ami a XVII–XVIII. században volt. A XX. század didaktikus verseit, hogy csak néhány példát említsek, Pessoa, Auden, Senghor, Eluard írják. És Illyés Gyula.

Első kötete első versében Illyés a parasztok sorsát idézi ezekkel a szavakkal: „emberek élnek itt”, akik önmagukat is elfelejtik. Ez a néhány szó – emberek élnek itt – lehetne Illyés egész életművének mottója, annak az életműnek, mely szakadatlan és töretlen tiltakozás az emlékezet és a teremtő akarat elvesztése ellen, tiltakozás az önpusztítás minden, társadalmi, erkölcsi vagy pszichológiai fajtája ellen.

Az érték-teremtés, az érték-megóvás és az érték-tudatosítás költője. Nemcsak a költészet értékei. Hanem az egyes emberé, az egyes osztályoké, az egyes nemzeteké. Nincs a költészetnek olyan gőgös papja, aki többre becsülné a költészetet, mint ő. Nincs olyan ember, aki többre becsülné a nemköltészeti alkotást, legyen az paraszti, kézművesi vagy ipari munka. Talán pontosabb lenne azt mondani, hogy minden fajtájú igazi alkotást beleért a költészet fogalmába.

*

Rácegresen, a pusztán született, 1902-ben. Apja uradalmi gépész volt. Családjából nem ő az első, akit taníttatnak. Hamar szenvedélyes olvasóvá válik, egyik visszaemlékezésében leírja, hogy Arany János *Toldija* kisdiák korában mélységes, emberformáló hatást gyakorolt rá. Az I. világháború egyik harcterére került tanító nagybátyja jóvoltából megismerkedik az akkori évek legjobb könyvsorozatával. Így kerülnek kezébe az olasz történetíró, Ferrero, az orosz anarchista Kropotkin és az angol természettudós Darwin alkotásai. Ez idő tájt olvas először Marxot is, és szenvedélyesen tanul franciául.

„Anyanyelvemet erős tájszólással tanultam meg beszélni. Egy *igen*, ahogy én kiejtettem, nemcsak vidéki, hanem pusztai voltomat is leleplezte: azt, hogy a parasztságnak is a legalja rétege a világom... Franciául azért kezdtem el tanulni, hogy megszólalhassak. Mert a szőejtésemre ütött bélyeg hovatovább teljesen a szavamat vette. Azt fundáltam ki, hogy franciául nem vevődik észre, hogy pusztai vagyok. Legfeljebb az, hogy magyar. S mint ilyen, elvegyülök a franciát nem francia akcentussal beszélő milliók egyenrangúságában. Tehát – ellentétben másokkal – nem nemzeti elszigeteltségből akartam kitörni, hanem egy osztályból” – írja Illyés 1963-ban a *Hála a második anyanyelvért* című esszéjében.

Tizenhat éves, amikor 1918. október végén összeomlik az Osztrák–Magyar Monarchia; majd háromnegyed éven belül tanúja előbb a polgári forradalom csődjének, majd a Tanácsköztársaság bukásának. Noha nem vörös katona, ott van, amikor a Tanácsköztársaság tiszai frontja beomlik, és noha nem kommunista, részt vesz a bebörtönzöttek családtagjait támogató akcióban. Emigrálnia kell.

Öt évet tölt Párizsban (1926-ig), és ebből hármát, mint később megénekelte, a 9 rue Bude egyik padlásszobájában.

Mint egy igazi nagy költő a padlásszobában
Éltem három évig. Föl-alá járkáltam,
hajamat turkáltam s az asztalomnak esve
egy végtelen verset irtam minden este.

Párizs – emlékszik Illyés – „éppoly szabadon, üdítően végtelen volt, mint a pusztá. Nem csak francia civilizációról lehet beszélni. Van párizsi civilizáció is. Fő vívmánya: emberrengeteg is megadhatja a magány teljes jogát.

Növelte önbizalmamat, hogy akkoriban azt hittem: az írók lakásába valamiképp úgy lehet bejárni, mint a műemléktemplomokba s egyéb közismert helyekre... Példamutató fegyelmezettséggel fogadtak a nap bármely órájában... Pici, még montmartre-i lakásában [...] Reverdy egy kis papírszeletkével tüzet vett a két Picasso-remek közt függő Mária-kép kis örökmécseséből, s tea alá gyújtott. És szólt hozzám, és szóra bírt” (*Hála a második anyanyelvért*).

A *Hunok Párizsban* (1946) című önéletrajzi regényében – többek között – Tzara megható kedvességét és figyelmességét írja le. Tanúja volt annak is, amikor az ifjú szürrealisták Anatole France halálakor az *Egy dög* című pamfletet fogalmazták.

Párizs tette magyarrá, írja másutt.

A *Puszták népében*, 1936-ban így értékeli:

„Aki a cselédházak közül indul embernek, az kezdetben olyan törvényszerűen lelöki magáról, és elfeledi pusztai mivoltát, akár ebihal alakját a béka. Ez a fejlődés útja, és nincs más út. Szívet és tüdőt kell cserélnie annak, aki a pusztá levegőjét elhagyja, különben elpusztul az új környezetben. S szinte a világot kell megkerülnie, ha újra vissza akar jutni.

Magam is átmentem e kínos metamorfózis szakaszain, s csak hatodik-hetedik forduló után váltam annyira emberré, hogy vállalni mertem a pusztát...”

Egész életműve, hazatérése óta, vagy ha egy könyv dátumához kell kötni, első kötetének, a *Nehéz földnek* a megjelenése óta (1928), ennek a válllásnak a dokumentuma.

A metamorfózis, amelyet Illyés leír – az eltávolodás, a visszatérés, majd a válllás folyamata – jól ismert pszichológiai jelenség. Számos művész, tudós, politikus vallomása tanúskodik róla. És nemcsak Illyésre jellemző, hogy visszatérést, a metamorfózist követően nem vágja be maga mögött az ajtót. De minden hűség egyedi és oszthatatlan, és Illyés a legnehezebb időkben is hű marad a francia tapasztalatokhoz és az „írók köztársasága” szelleméhez, amit a dadaisták és a szürrealisták társaságában sajátíthatott el.

Csak két példát személyes bátorságára és etikájára. 1942-ben a Németországgal szövetséges Magyarországon ő szerkesztette, és részben fordította A francia irodalom kincsháza című antológiát. Előszavában ezt írja: „Hogy fejezi ki háláját az ember egy nép iránt? Bessenyei, Petőfi óta hány magyar író gazdagodott a francia szellem kincsházából? A fordítás tisztelgés is. Hálánk jeléül szeretném felmutatni ezt a tisztelgésgyűjteményt a francia népnek sorsa nehéz pillanataiban.”

Az antológia az első francia nyelvű verses szövegtől, Szent Eulália *Kantilénájától* (881) Pégy-ig és Apollinaire-ig mutatta be a francia irodalmat, költőket, prózaírókat, moralistákat egyaránt. Egy sorozat számára készült, amelyben Halász Gábor úgyszintén kitűnő Az angol irodalom kincsháza című antológiája is megjelent. Mindkét könyv kiállta az idők próbáját.

A másik példa. 1942 és 1944 márciusa között Illyés irodalmi hatalom volt, a Magyar Csillag című folyóirat főszerkesztőjeként. Nem ez volt az egyetlen irodalmi lap Magyarországon akkor, de ez volt a folyóirat; munkatársának lenni rangot jelentett. A folyóiratot Illyés teljesen tudatosan az ellenállás eszközének, „szekértábor”-nak tartotta, amelybe minden értéket össze akart gyűjteni, meg akart óvni. Amikor az egyre súlyosbodó faji törvények következtében a zsidó származású magyar írók kiszorultak az irodalomból, Illyés a

szélsőjobboldali támadás ellenére is megnyitotta, illetve nyitva tartotta számukra a lapot. Egyébként ifjúkori élményeit, a munkásmozgalommal és a francia írókkal való kapcsolatát megörökítő *Hunok Párizsban* című regényét a Magyar Csillagban kezdte közölni. Ehhez sem kellett kis bátorság. Nem véletlen, hogy miután 1944. március 19-én a németek megszállták az országot, illegálisra kényszerült.

A Magyar Csillagról egy kicsit bővebben kell szólni. A század eleji magyar irodalmi megújulás vezető folyóirata a Nyugat volt (1908–1941). A Nyugatnak indulásától kezdve megbecsült munkatársa, majd fennállásának utolsó évtizedében főszerkesztője Babits Mihály volt. Egyik legjelentősebb műve *Az európai irodalom története*, melynek német nyelvű kiadásához éppen Illyés írt bevezetőt. Illyés Babitsot követi, amikor a *Nyitott ajtó* előszavában kijelenti: „Nemzetek fölötti – mindenütt egyformán olvasott – irodalom előbb volt, mint külön-külön nemzeti.”

A két háború között induló írók közül alig volt olyan, aki így vagy úgy ne tanult volna Babitstól, de olyan sem, aki hosszabb-rövidebb időre, akár élet-hosszigan, ne fordult volna ellene. Talán nem volt író, akit rangos barátok és ellenfelek oly gyakran bíráltak volna, mint őt.

A metamorfózison keresztülment, hivatását megtalált Illyésre jellemző, hogy a „nyitott ajtó” szemléletet nemcsak az 1960–70-es években követi, hanem az 1945 előtti másfél évtizedben is. Mindig hűséges Babitshoz, noha több társa a népi írók közt élesen támadja a nagy költőt, szinte főellenségnek tartván; mindig hűséges a népi írókhoz, az őket érő különböző jellegű támadások idején, 1945 előtt és után; és mindig hűséges a francia dadaistákhoz meg szürrealistákhoz.

Ez a hármas hűség: Babitshoz, a népi írókhoz és a szürrealistákhoz olyan remekművekben testesül meg, mint a *Puszták népe* (1936) című szociológiai esszé vagy a *Petőfi-életrajz* (1936) vagy százsámra a versek. A *Puszták népe* a tulajdonképpeni nyitánya annak az új szociológiai-szépírói mozgalomnak, melynek során az úgynevezett népi írók a magyar parasztság életét kívánták dokumentálni és megváltoztatni. A *Petőfi-könyv* 1936-ban kihívóan és egyértelműen hangoztatta, hogy Petőfi a forradalom költője volt, és hogy forradalmisága, ha lehet, még aktuálisabb, mint valaha. Ez is alkalmi írás volt, mint a *Puszták népe*. A legidősebb, legégetőbb napi kérdésekről beszéltek. És negyvenöt évvel megjelenésük után egyre növekvő hazai és külföldi visszhangjuk tanúsítja, hogy Illyés maradandó anyaggal dolgozott.

Ez vonatkozik verseire is. Egyik csaknem fél évszázados költeményéről, *A Kacsalábon forgó Várról* írja Eric Mottram, „hogy példája annak, hogyan válhat verssé a kimondottan társadalmi tudatosság anélkül, hogy dokumentummá vagy propagandává válnék”.

E hosszabb lírai vers mintegy összefoglalása annak, ami Illyést a *Puszták népében*, a *Petőfiben* és a *Magyarok* (1939) naplójegyzeteiben foglalkoztatták.

Két részletét idézem. A versben foglalt szembesítés elmondására egy meghívás ad alkalmat a költőnek, melyet az úri negyedben tesz, a Rácdombon.

...úgy éreztem, mintha föl a hegyre
egyenest a pusztáról mennék,
az esti földekről, hol sok esetben
a napszámos-listát én készítettem.

Ezért ötlött eszembe nyilván
nézdelve a jegyet kezemben
már bent a hegyvasuti padkán:
ha egy parasztfiúnak is tán
kedve támadna e kis utazásra,
csak a jegyért egy álló napig ásna.
Mert nálunk hetven fillér most a napszám.

És az úri negyedet így látja a költő:

...– szétnézve a kilátónál –
olyan volt ez, mint a varázslak,
mit csak a magyar s a vogul népmese ismer
tán még egy ázsiai isten
iszonyu vagy boldog lakának.

*

Párizsban voltam, 1976 novemberében, amikor Malraux meghalt.

A húszas években Malraux volt Illyés egyik „nyelvmentere”. 1934-ben együtt voltak Moszkvában, a szovjet írók I. kongresszusán. (Az útról Illyés kitűnő, ma is vállalható, nemrégiben újra kiadott könyvet írt.) A hatvanas években Malraux miniszterként fogadott egy magyar íródelegációt, melynek Illyés is tagja volt. A találkozást Illyés egyik legszebb esszéjében örökítette meg.

Malraux temetésének másnapján a frissiben megjelent – azóta magyarul is kiadott – *Lázárt* olvastam, majd Illyés akkor már hétéves, franciául és angolul is megjelent könyvét, a *Kháron ladikjánt*. A helyszín és az időpont tette volna? A két könyv kísértetiesen hasonlított egymásra. Nem stílusok és nem szűkebb értelemben vett témájuk miatt. Hanem a szenvedély miatt, ahogy mindketten a halált vallatják. A könyörtelen tárgyilagosság miatt, mellyel önmagukkal szembenéznak. Minden olcsó vigasz elvetése miatt. Évtizedek óta foglalkoznak mindketten a halál és az alkotás problémáival. Azt írja Illyés a *Kháron ladikjában*: „Az öregség voltaképpen egyetlen kérdése minden elképzelhető filozófiának.” Vagy ahogy az egyik szép szerelmes versében mondja:

lassubb-hosszabb agonizálás
minden élet ötven után.
Nem erősítesz meg azzal,
ha eltakarod szememet.

Az 1926-ban Párizsból visszatért Illyés a halál problémájával kerül szembe. A nemzethalál rémképe foglalkoztatja, mint annyi elődjét; és a vallási hit oltalma nélkül az egyéni, az emberi halál problémája, tulajdonképpen először a magyar irodalomban. Fél évszázada hely, idő, alkalom és életkor szerint variálódva Illyés lankadatlanul ír a halálról. A már annyit használt metaforát még egyszer alkalmazva, Illyés itt is ajtót nyitott: az egyéni létet és a társadalmi létet kérlelhetetlenül összekapcsolta. Amikor egy osztályra, egy nemzetre és általában a nemzetekre figyel (mert érdeklődése földrajzilag is egyre egyetemesebb: az évek csak fokozták kíváncsiságát és problémáit), soha nem feledkezik meg az egyes emberről. Ezt az egységet a *Nyitott ajtó*, az *Ingyen lakoma* és a *Kézfogások* szellemében így fogalmazza meg a *Teremteni* című költemény epilógusában:

Halandó szemmel fölfedezni
a teendőmet,
az éppen rám várakozó dolgot,
amiért valahol kapálva egy paraszt
ideküldte ezt a pohár bort,
egy munkás forrasztólámpát szögezve
szobámba fényt eresztett,
halandó szemmel fölfedezni
az örök végezni valót:
megszólaltatni a jövőndöt,
mely már a halállal vitáz,

ügyesen és értelmesen,
babrálóan és parancsolón.

Elvégezni egy munkát
kedvünkre, egészségesen;
igen, akár egy jó szeretkezést.

Arcon simogatni szinte érte.

Úgy hagyni ott,
úgy nézni hátra nem is egyszer
a kielégítetten heverőre:
vagyonom őrzi;
megfogánva a jövőndömet;
értelmét, tán örökre, annak,
hogyan erre jártam
halandóként is multhatatlan.

József Attila búcsúzó verseiről*

Hatvany Bertalannak írt leveléből és Flóra emlékeiből is kitűnik, hogy négy utolsó versét november utolsó napjaiban írta. Mind búcsúzó versek, leltárversek, végrendeletek – de ugyanakkor fegyelmezett és feszes művek, hetyke és vidám gesztusokkal.

A végső versek időrendjét a szövegközlési hagyomány állapította meg: a *[Karóval jöttél...]* – *[Talán eltűnök hirtelen...]* – *[Íme, hát megeltem hazámat...]* – bizonyos belső logika szerint áll egymás után: az első még nem halállal, inkább belenyugvással végződik, a második is a lírai énnel a jelenben kétségbeesett helyzetével végződik, a harmadik már szinte sírfelirat. A legújabb szövegkiadás az eddig töredékként közölt *[Drága barátaim...]* című szöveget – amelyet általában az utolsó írott szövegének véltünk – beiktatta az *Íme, hát megeltem hazámat...* elé utolsó előtti versnek.¹

A *[Karóval jöttél...]*² kéziratban nem maradt ránk, mint a többi vers sem – halála után Balatonszárszón talált kéziratokból közölték a Szép Szó József Attila-emlékszámban.

Már a szöveg első szava körül vita lehet. „Karóval jöttél, nem virággal” – ezzel a kezdettel ismeri az olvasó, így közölte a Szép Szó. 1990-ben azonban Mándy Stefánia közreadott egy tulajdonában lévő korrektúrapéldányt, amelyben „Kóróval jöttél...” áll.³ Melyik hiteles? Ki tévedett? A szedő, a korrektor? Nincs ultima manus, nincs szerzői szándék már... A „Karóval” a szokatlanabb, szabálytalanabb – a kóró-virág oppozíció természetesebb – a „karóval” ezért titokzatosabb és jelentősegteljesebb.⁴

A vers különben kétségbeesés és önmarcangolás hihetetlenül fegyelmezett, feszes formábaöntése. 9–9–9–8-as, olykor gagliardizált jambusokkal – amelyek azonban hangsúlyosként is olvashatók, a „szimultán verselés” példájául. Különösen jelentősegteljesek rímei: az aaab cccb, sokszor ragrímek formájában, erősen összefűzik a verset. Ugyancsak feszes, szabályos a versmondattan – a 4. sor „anyádnak” szavát előzi csak meg enyhe áthajlás, és az utolsó előtti szakasz töri szét a sort, kétségbeesett kérdéseivel.

* Részletek egy monográfiából.

Mert a [*Karóval jöttél...*] legjellemzőbb írásjele, egyúttal poétikai eszköze: a kérdőjel. Kilencszer vonja felelősségre magát, kilencszer kérdőjelezi meg életét. Ez is bizonyos sirató, litániázó jelleget ad a versnek – önmaga elsiratása lesz így.

A Németh G. Béla által felállított kategóriák szerint egyszerre önmegszólító és időszembesítő a vers. „Te bolond”-nak szólítja önmagát – és ez a motívum vonul végig a versen – akkori élethelyzetére való állandó utalással is.

A „bolond” – örültnek tartott, a bezárt, a Hét Toronyba, azaz a konstantinápolyi Jedikulába, az *Egri csillagokból* ismerős helyre zárt ember – keserves számvetése, önkínzó leszámolósa, illúziók nélküli szembenézése egész életével.⁵

Voltaképpen Karinthy *Találkozás egy fiatalemberrel* című novellájának szituációja ez: a be nem váltott gyerekkori és ifjúkori vágyak meghíúsulása és ennek számonkérése. Gyerekkori élményekből, traumákból indul ki (a Gombai néninek ígért „zsák arany” öcsödi emlék), de nem ragad benne a gyerekkor világában. Nem érthető a vers, ha ezt is csupán „a gyermek”-komplexus szempontjából tekintjük – mint ezt Bókay Antal teszi –, itt egy egész élet csődjéről van szó, voltaképpen a nagy igény, a nagy akarás csődjéről, és talán egy egész nemzedék nagyratöréséről és porba hullásáról is. Összefoglaló látélet, keserves végeredmény:

*Győzd, ami volt, ha ugyan győződ,
se késed nincs, se kenyered.*

Ami a József Attila-versbeszédben azt is jelzi: már nem tud úrrá lenni emlékein – sem műve nincs már, sem életét nem tudja fenntartani.⁶ A lecsengetés: a sarokba szorított ember lucidus önvizsgálata – bármilyen kevesed van, annak lehet még örülni, a depressziós ember a lét minimumát is elfogadja. A balatonszárszói bezártság csendes tudomásulvétele: örülj, itt van egy puha párna – és a legvégső sor:

hajtsd le szépen a fejedet.

Ez a sor éppúgy asszociálja az alvást, esetleg az örök alvást, mint a bárd, a guillotine alá hajtott fejet.

A [*Talán eltűnök hirtelen...*] a búcsúzó versek legszebbje és egyúttal legtitokzatosabbika.⁷

Az egész vers szinte lefojtottan szabályos. „Az ambrozianus nyolcas e változata (8–9–8–9) – írja Németh G. Béla – Gáldi László szerint ritka. [...] A szakasz melódiáját négy *mozzanat* határozza meg erősen: a sor- és szószerkezetek határainak egybeesése, két-két sorának egy-egy mondattá, egy-egy hangzati egységgé kerekülése, s az így osztott és egybefogott versmondatoknak nő-

rímes, súlyos, melankolikus zárulása és strófán belüli felelgetése. Ez az egyszerű, tiszta, hagyományos és mégis egyéni, melankolikus, de nyugodt melódia kiválóan alkalmas a befejezettség tényének, a tudomásul vevő-közlő magatartásnak a megnyilvánítására.”⁸ Ugyancsak Németh G. Béla elemzése világít rá arra, hogy „Felépítése tantételszerűen tiszta, világos. Szerkezetét a beszélő (a költő) életideje három alapminőségének szembesítése adja. Egy jövő idejű kijelentő mondatlallal indít, s egy jelen idejű kijelentő mondatlallal zár.”⁹ Ugyancsak ő mutat rá a vers spirális láncszerkezetére, s arra, hogy ez a vers „az egyes mondatok között mintegy páronként is megismétli a rejtett oksági-következtető viszonyt”.¹⁰ Pontos szerkesztés, nyílt és rejtett szerkezeti szálak – a véglegesség látszatát adja, és mégis, az egyik legzaklatottabb, ugyanakkor felzaklató vers.

A keret – az első és utolsó szakasz: az erdő. S ki ne gondolna a Dante-sorra:

*az emberélet útjának felén
egy nagy, sötétlő erdőbe jutottam...*

Ebbe az erdőbe tart és tűnik el az első két sorban – a neki oly jelentőségteljes vadállatra való utalással –, s ebben hallgatja a száraz ágak zörgését a végén. Szuromi Lajos sok példával igazolja a József Attila-i erdő jellegzetességeit, „a száraz ágak” gyakori előfordulását. Ez az erdő legközelebb a *Holt vidék* „jeges ágak között zörgő / időt vajúdik az erdő”-jéhez áll.

Ebben az erdőkeretben – Szuromi Lajos szerint villoni magatartással; a *Nagy Testamentum* példájára – számol el, vagy számol le életével. Igaz, amit az elemzők állítanak: végleges leszámolás ez, élet-vers – hangja megfellebbezhetetlen ősi igazságok kinyilvánítása, Németh G. Béla Spruchversnek is tartja.

Én azonban úgy olvasom: nem általában az élettel való leszámolás. A társadalmi, közéleti, nemzeti tevékenységgel majd az *Íme, hát megeltem hazámat...*-ban fog le- és elszámolni – itt fiatalságától búcsúzik, és ösztöneivel, indulataival, szexuális életével számol el. Ellentétek, éles antinómiák sorával, szinte gyónásszerű öntépéssel néz szembe – mivel is? Képességei, tehetsége, egészsége elpazarlásával? Talán a második versszak érzékletes, falusi házat is idéző „füstölő” metaforája a korai és kései dohányzásra is céloz, mint a „szemmaró füst” sejtetni enged. Esetleg öcsödi emlékére – az ottani füstös parasztszobára? Vagy egy réteggel mélyebben dülő szenvedélyre? Vagy, ahogy Szuromi értelmezi, a füstös szobában való olvasásra is?

Bizonyos, hogy a 3–4. szakasz a legsúlyosabb önvád. De voltaképpen rejtély marad: mi „a vágy, mely idegenbe tévedt”? Valóban – mint erre Baal utalna¹¹ – célzás a homoerotikára? Vagy csak korai szexuális érintkezésre? Erre várhatott volna még tíz évet?

Valószínűbb az az értelmezés, hogy itt inkább az élet gyors meghódítása – a saját körből való kilépés „nagy ugrása” volt a „vágy”. Korán kezdte el, szá-

mol le most magával, a más és magasabb szellemi és társasági körökbe való behatolást. De hogy ez a nagy kaland – egész nemzedékének és osztályának akkor is, később is megismétlődő nagy vállalkozása – talán mégsem volt egészen hiábavaló, azt a „megbánás”-nak a „bájos” József Attila szótárából formált „rezge” jelzője tanúsítja.

Ki lehet az oktató, akit „kiröhögött”? Makai vagy Babits? Pártbeli barátai? Vagy Nagy Lajos, Ignotus Pál, Németh Andor? Esetleg: Horger Antal?

Es hogy kerül a sorba a „mostoha”? Valóban a „mostoha gyermek”-re értődik, és egyúttal „a rím által összekapcsolódik a »soha« szóval, amely benne búvik, s a véglegesség tartalmát emeli ki benne. De ezenkívül különválasztja a szóban megbújó másik szót, a »most«-ot, s az ismét kettős időt teremt, a múltbeli elárvulás és a jelen egyesítésével.”¹²

Vagy a metaforák mind csak a kísértő gyerekkor, kamaszkor laza és vizionált emlékképei, mint a *Szabad ötletek*...-ben? Életének ezekben a végső napjaiban „megbánás” és visszavonás ez a vers – szerelmeinek, szexuális vágyainak meggyónása, a „most már késő” érzetével.

Akárhogyan értelmezzük is e metaforákat – és itt sem biztos, hogy mindegyik mögött valamilyen racionális mag, valódi élettény rejtőzik –, az bizonyos, hogy a versben túlzott, sőt indokolatlan az önvád. Ebben is, mint a *Karóval jöttél*...-ben, szinte már flagelláns indulattal ostorozza magát; azt is önmaga ellen fordítva, amiről valóban nem ő tehet: „Árva lettem.” A világ legtermészetesebb dolgai – az élet szép lendülete, fiatalos indulása – itt visszajukra fordulnak, kétségbeesett, akart személyiségváltásnak lehetünk tanúi a versek olvastán.

Németh G. Béla szerint a versben „ott vibrál a szabad, a determinálatlan lehetőség hitének vágya, reménytelen reménye. Ezt sugallja rögtön a felütő *Talán*. De még inkább az a valóban zseniális megoldás, hogy a legsúlyosabb ítéletet, a tragédia végső okát, a vers leggyöngédebb, legpoétikusabb képével-jelképével mondatja ki: »Ifjúságom, e zöld vadont / szabadnak hittem és öröknek«. A szórend szinte becézi, simogatja s ugyanakkor bensőségesen ünnepélyesíti, mélézón emlékezővé ringatja ezt a képet kétszeres értelmezős szerkezetével... tárgyrag nélküli tárgyával..., rövidebb, választékosabb mutatónévmásával... csupa szimpátiás szavával, főnévvel, melléknévvel, szókapcsolatával. [...] a következő, lezáró két sorban e képre csap rá a kép jelentéstartalmának kegyetlen, végleges következménye:

*És most könnyezve hallgatom,
a száraz ágak hogy zörögnek.*¹³

József Attila azt is meg akarja mutatni – önmagának, barátainak, az utóknak –, hogy a végső percekben is szuverén alkotó, hogy a végrendeletét is tökéletes, bonyolult és rafinált módon tudja elmondani – mint majd Radnóti Borban.

Valószínűleg az utolsó szöveg az igazi sírfelirat: *„Íme, hát megeltem hazámat.”*¹⁴

Ez is jambikus 9–8-as szakaszokból épült, de félrímekkel, és ez lazább textúrát jelent. Ezt a lazább beszédmodot a vers belső szerkezete is sugallja: zárójel, közbevetések, gondolatjelek, pontosvessző és feltűnően sok áthajlás, sőt: grammatikai játékok, szójátékok – mindez beszélgetőbbé és egyúttal ironikussá is teszi a szöveget. Általában is: az egész vers önironikus – a játékos, vitatkozó József Attila gesztusa. Az utolsó percg kitart nemcsak a forma, a művészi fegyelem, hanem a játékos ész, az ironia mellett is – ez József Attila végrendeletének egyik „üzenete”.

Sírfelirattal kezdődik, a „hazámat” már csak a sírban találja meg – utal a *Hazám* című versére, egyúttal vissza is vonva azt. „Utolsó verse is a hazáról szól...” – írja Féja Géza.¹⁵ Igaz, de nagyon keserűen. A kétely, már szinte a „humour noir”, egy feltételes mondat formájában jelenik meg: „ha eltemet, ki eltemet.”

Ez az utolsó vers búcsú és leszámolás politikai-társadalmi tevékenységével.¹⁶ A második versszak hátborzongató képpel kezdődik:

E föld befogad, mint a persely.

És innen asszociál tovább: a perselyről a háborús „vashatos”-ra és innen a „vasgyűrű”-re – ez egyúttal eszményeinek jele is: utalás a folyóiratra: „szép szó”, és a mozgalom meg az értelmiség szép jelszavaira: „új világ, jog föld” (egy előző változatban: „jog és szabadság, béke” is áll).

Ezeket még most sem tagadja meg, csak egy metaforával helyükre teszi őket: „Törvényünk háborús még / s szebbek az arany karikák” – utal a *Gyönyörűt láttam* helyzetképre: a háború itt persze a kapitalizmus. (És nem hiszem, hogy az „az új háború bejelentése” – mint Féja Géza írja.)

Ennyi az általános politikai helyzetkép – a negyedik versszakról ismét saját sorsával számol el. A közösség megtalálásának illúziójával, reményével, és kudarcával is – s ez a közösség éppúgy lehet a kommunista párt, a barthások, a Szép Szó köre... – bakugrásszerűen bukdácsoló igei szerkezettel (szinte szójátékkal) búcsúzik a közösségtől (s talán az őt meglátogató és magára hagyó barátjaitól is):

*...bár velük
voltam volna én boldogan.*

Az igével való játék – szójáték formájában – folytatódik a következő versszakban:

*Így éltem s voltam én hiába,
megállapíthatom magam.*

A teljes csőd és magány „megállapítása”. Innen azután még keserűbbé válik a hang, még véglegesebbé, szentenciaszerűvé a dikció:

*Bolondot játszottak velem
s már halálom is hasztalan.*

A bizonytalan jövő immár bizonyos: nincs utókor. Majd visszatér a „szelíd s jó volt” magatartása:

*Nagy nevetség, hogy nem vétettem
többet, mint vétettek nekem.*

Keserű a látlelet, köröskörül feketeség, az egyenleg negatív – a vers lecsengése ismét csak lefelé hajló, végső búcsú, önmagában is a legszebb magyar versszakok egyike.

*Szép a tavasz és szép a nyár is,
de szebb az ősz s legszebb a tél,
annak, ki tűzhelyet, családot
már végképp másoknak remél.*

A „már végképp” jelzi a végleges elhatározást, a búcsút.¹⁷ Ez az utolsó versszak egyúttal visszakanyarodás hangjában, hasonlat-technikájában a népdalhoz s saját népi korszakához.¹⁸ Király István szavai szerint azonban: „Ott hatott benne a felnőtttség morálja, a mégis etikája, ez a kötőszóba sűrűsödött felelősségérzés. Még az egyéni élet csődjének, kiúttalanságának, a természeti ember megmásíthatatlan végzetének is fölébe emelt itt az énben ott ható nembeliségélmény. Ez teszi oly feledhetetlenné az életmű záró sorait, József Attila utolsó rímét, a verset az emberről, ki tudja, hogy: »legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél«.

Megfogalmazódott ebben a versben az egyéni, egyszeri emberi létezés tragédiája, a teljes elesettség, az öngyilkosság előtti reménytelenség. Emberi életet, értelmes életet – a forradalmi költészet ősi toposzával: otthont, illetve, ahogy a metonímiák segítségével a vers közölte ezt: *tűzhelyet, családot* – nem remélt többé ez a versi hős. De a nemet egy sajátos körülírás, úgynevezett litotész révén – polifón módon – az igenen át mondta. A tagadó »nem remél« helyett egy állító forma állt: »végképp másoknak remél«.¹⁹

Magam inkább a rezignációt hallom ki a sorokból, a „búcsút integető” gesztust, a távolodást, a végső elhatározás rejtett bejelentését. Az „*annak*” homályosító célzása a vers egészében egészíti ki jelentését, a lírai én immár azonosul a biológiai énnel.

1 Az időrendet vitatja BALOGH László, *József Attila*, 1988, 208.

2 Elemzései: SZIGETI Lajos Sándor, „Szabad ötletek jegyzéke” és a kései versek, *Acta Univ. Szegediensis Acta Hist. Lit.*, Tom. 16, 1978. 105–152. – BÓKAY Antal, *József Attila-versek elemzése*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1980, 229–265. BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK András, „Köztetek lettem én bolond”, Bp., 1982, 108–115. SAJÓ László, „A legutolsó menedék” = *A lét dadog*, ELTE ülészak, Bp., 1980, 201–236. – PÉCZELY László, *Tartalom és versforma* (IT füzetek 49), Bp., 1965, 169.

3 2000, 1990. jan. 1. HORVÁTH Iván, *A legnagyobb kérdés*, uo., 49–50.

4 STOLL Béla, *Karóval jöttél...*, *Köztársaság*, 1993. ápr. 9., 73. is emellett érvel.

5 A verset Vörösmarty *Fogytán van a napodja* „ikerdarabjának” tartja SZABÓ Magda (*A lepke logikája*, Bp., 1996, 87–88).

6 Másképpen értékeli IZÉS Mihály, *Míg össze nem rogysz*. József Attila *Karóval jöttél* és Váci Mihály *Te bolond* című versének összehasonlító elemzése, *It*, 1971, 4. sz., 954.

7 Több fontos és szép elemzése született: NÉMETH G. Béla, *7 kísérlet a kései József Attiláról* (*Még, már, most*), Bp., 1982, 169–206. SZUROMI Lajos, *József Attila: Talán eltűnök hirtelen*,

Studia Litteraria IX, 1971, Debrecen, 115–127. KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor, *A szó, amely a műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza*, *Literatura*, 1979, 1. sz., 87–92.

8 NÉMETH G. B., *i. m.*, 202–203.

9 *I. m.*, 187.

10 *I. m.*, 188.

11 Georges BAAL, *Refoulement, fantasme, désir – ou réalité? Un regard indiscret sur le jeune Attila József*, *Cahiers d'études Hongroises*, Paris, 1994, 6. p. 53.

12 KAPITÁNY Á.–KAPITÁNY G., *i. m.*, 94.

13 NÉMETH G. B., *i. m.*, 201, 202.

14 Lásd róla BALOGH László, *Irodalom és kommunikáció*, Bp., 1975, II, 58.

15 FÉJA Géza, „Kései sirató”, *Kortárs*, 1975, 5, 808.

16 A „számadás” mint lírai magatartásmód példaként elemzi N. HORVÁTH Béla, *Irodalomtanítás*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., 1994, II, 247.

17 SAJÓ L., *i. m.*, 224–225.

18 HORVÁTH Béla, „Egy, ki márványból rak falut”. *József Attila és a folklór*, Szekszárd, 1992, 65. – Uő, *Irodalomtanítás*, II, 277. töredéknek tartja.

19 KIRÁLY István, *Kultúra és politika*, 1987, 85–86.

Három új versbeszédmód a háború utáni Nyugat korában

1. Szabó Lőrinc

1. Szabó Lőrinc, mint ismeretes, verseihez utólag keletkezéskörülményi, érzelmi, gondolati, esztétikai hosszabb-rövidebb kommentárt fűzött. Óriási terméséből alig van két-három tucatra való olyan verse, amelynél ezt nem tette. Egyesek esetében azonban a három kommentárfajta közül csak egyiket vagy másikat illesztette a vershez, mintegy felénél azonban mind a hármat. Hasonlóképpen járt el köteteivel is. Egyeseknél itt is hosszabb, másoknál rövidebb bevezető- s zárószót illesztett, nyilván a végső összkiadás számára.

Ezekkel a kommentárokkal, bármennyire tőle származzanak is, kivált a keletkezés körülményeit s személyi vonatkozásait, de ítéleteivel is óvatosan kell bánni, hiszen maga is jó néhányszor bizonytalanságot, vaglyagosságot említ majd egyik, majd a másik tekintetében. Mert az érzelmi, a gondolati s az esztétikai megítélést illetően azt számba kell venni, hogy ezek az ítéletek, még ha közülük sokan lélekben, érzületben előbb keletkeztek is, mégis a pálya végén fogalmazódtak meg. Néha hevenyészett jellegűen, másoknál meglehetősen fogalmi, formai, hangoltsági pontossággal.

Ha a költő eszme- és gondolatvilágát kívánjuk vizsgálni, saját esztétikai minősítéseitől akkor sem tekinthetünk el. Hiszen, amely vers átütő művészi erejű, annál a gondolat, az érzelem, az élmény is nyilván erőteljesebb, állandósultabb, érleltebb, alakítottabb volt, még ha öntudatlanul is. Azaz azok a kommentárok vehetők leginkább számba, amelyeknél mindhárom tekintetben bizonyosságát, elégedettségét, tetszését, sőt, „büszkeségét” is nyilvánítja a szerző.

Nem csupán az 1932-es *Te meg a világ* című kötet előszavában, hanem már az ezt előző, 1926-os, *A Sátán Műremekei* című bevezetőjében is jelzi, hogy ez a 932-es kötet az, amelyet művészi s szemléleti tekintetben egyaránt teljesen vállal, visszamenőleg is. Így hát mind szemléleti, mind esztétikai vonatkozásban is, ha korábbi gyűjteményei távolról sem csupán előkészületek ehhez, mégis itt kell, kivált szemléletének s alkotásformáinak érett s végig vállalt, bár közben változáson is átment karakterét s minőségét keresni s felmutatni. Mert bizonyos árnyalás, sőt, határozott módosulás további köteteiben, kivált a két utolsóban, a *Huszonhatodik év* s a *Tücsökzene* címűben is bőven felmutatható, de a szemléleti alapozás legfőbb elemei, összetevői jelentős részben már itt megtalálhatók.

2. Már a kötet címadásában érzékelhető a korábbi, expresszionisztikusan hangzatos, antitradicionálisan kihívó címeivel szemben (*Föld, erdő, isten; A Sátán Műremekei*) fogalmi-nyelvi pontosságra, lényegiségre, mondat- és szóbiztonságra törekvése. A fokozott jelentésérzékeltetés már a címben s annak kötőszó-megválasztásában megragadható. Az *Értelmező szótár* meglehetősen hanyagul, a meg kötőszót egyenlőíti az és-sel. Holott az előbbi szorosabban, rokonítóbban egybetartó a semlegesen felsorolásszerű előbbinél. De nagy jelentésbeli súlya van az önmagát tárgyiasítóan távolító, szemléltető második személynek is. Voltaképpen a „te” itt az elme, az értelem, a lelki, szellemi, tárgyi élettapasztalat jegyében látott és vizsgált „én”, amely egyszer szigorúan a beszélő individuális egyéniségét, életét, létét, világszemléletét jelenti mintegy kívülről, második személyként szemlélve, másszor az emberre való tágitását, általánosítását is. Azaz egyszerre magával s magáról való beszéd, s ugyanakkor szokottan dia-logikus beszéd is, a mintegy kívülről szemlélt önmagával, s az emberrel.

Bevezetőjében azt mondja: „Ez a kötetem az első, amelyet már érett mű-ként vállalhatok. Magam is éreztem, tudtam, hogy milyen folyamat, változás, érés megy végbe bennem [...]. Barátaim, de nemcsak ők, hanem vetélytársaim is mind dicsőítőleg nyilatkoztak erről a kötetről, gratuláltak komolyságához, tartalmi és formai kifejezőmódjához.” (I, 229, 97.)*

Hallhatni, hogy ennél a költőnél nemhogy a *Weöres-féle* zeneiség, de a hazai líránál szokásosnak, szinte elvártnak tekintett muzikalitás kevésbé van meg, s némileg értelmezős prózabeszéd hangzatisága jellemző reá. Nem úgy ugyan, mint *Illyésre*, akinél a gondolatfonás s így a gondolatfolyam s vele a versbeszéd-szöveg, amelyet gyakran gondolatjeles vagy éppen zárójeles közbevetések és alárendelően fejtegető benyomású mondat-szövevények alkotnak és tagolnak, s a jól proporcionált, hol higgadt, hol szenvedélyes előadói beszéd hangzatához közelítenek. Hanem tiszta, világos, erős tagolású, biztos osztású, *nagy hangsúlynyomatékú retorizáltság* jellemez. *S oly dialogicitás*, amelynek *egyik, kérdő vagy ellentétes állító felét* csak néha tömören vagy töredékesen, velejére szűkítve láthatjuk.

Származhat ez a *benyomás* abból is, amit kommentárjaiban meglehetősen gyakran maga is említ, hol némi sajnálkozással, hol egyszerű megállapítással, s itt-ott enyhe büszkeséggel: nagyon kicsi a közismertségű és közelfogadottságú magyaros verstípus, a hagyományos, a megszokott magyar szakaszképletű verse. Annál inkább kedveli a nehezen kivihető ütemezésű, hangzatfajtájú szonettet s még inkább a maga alkotta, szonetrokonságú s bonyolított sor- és szakaszformákat, rímképleteket s az egymásba átnyúló strófameneteket. Ami rendkívül nagy világirodalmi líraismeretével s gazdag s többnyire kitűnő fordítói tevékenységével is kapcsolatban állhatott.

*Végig a Kabdebó Lóránt által gondozott kétkötetes, összes verseit tartalmazó gyűjteményből idézünk, amely éppúgy, mint tanulmányai is, sok segítséget nyújtottak.

3. Ha az előző kötetében (s köteteiben is) a *szociális háborgás és lázongás* adja alaphangját, itt ez ugyan nem enyészik egészen el, de társul az élet, a lét kiiktathatatlan s kivédhetetlen kérdésességével, bajaival, kényszerűségeivel. Amelyek viszont, bár jóval kevésbé határozott arculattal, már előbbi kötetekben is mutatkoztak. E kötet második, (bár elsőül is tekinthető versében, mivel az első igazában Mikes Lajos tragikus hirtelenségű halálára írt búcsúztató), jól mutatkozik e kettős elem egyesülése, s a második elem előretörése. Kommentárjában meg is említi, hogy az *ekkor még pártos József Attilának* nagyon tetszett a vers, ám zárásának fatalisztikus-pesszimisztikus jövőlátásával történet-felfogásával, lezárásával nem értett egyet.

Ez a vers – *Célok és hasznok között* – a kötet és a szerző e korszakára egyaránt jellemzőnek, sőt reprezentatívnak mondható. Rába György kitűnő kismonográfiájában meggyőzően mutatott rá Russell filozófiájának a költőre gyakorolt rendkívül erős hatására. Ide kell azonban venni egyrészt *Schopenhauer*, másrészt *Stirner* kisebb terű, rövidebb időtartamú, de nem kevésbé erős s bizonyos elemeiben végig ható sugalmait. Az elsőt annál is inkább, mert annak valóban klasszikus tömörségű és pontosságú előadásmódját, de művészi-nyelvi, elsősorban költői megjelenítést illető nézeteit a most éppen „megtagadott” (valójában azonban továbbra is erősen ható) mestere, Babits is alapvető fontosságúnak és pontosságúnak vélte a két utolsó század polgári művészetét illetően. Maga a verscím is rendkívül jellemző: egyszerre köt vissza előbbi kötetéhez s mutat ennek és a következőknek élmény- és gondolatvilágára éppúgy, mint – ahogy maga mondja – „visszaklasszicizálódása”-ra is. *Célok és hasznok között*: akár ökonómiai tárgyú cím is lehetne. S a leírás egyszerre expresszionisztikus szólamemlékű, de klasszikus verselés fegyelműen, ugyanakkor egyedi gondolatszekvenciásan építkezik. Az elsőre vonatkozóan elég a bevezető versszakra utalnunk:

Forgunk, mint műhelyben a gépek,
mint malomban a kő, kopunk,
s jön végül, bármibe fogunk,
jön a revolver, Duna, méreg.

A „visszaklasszicizálódásra” utal a hangtanilag is majdnem pontos jambikusság, amely ha néha kiesik is, a versbeszéd nagy vivőereje szinte észrevétlenné teszi. S hozzá a pontos 9–8–8–9-es sorfajta s az a–b–b–a képletű következetesen kitartott rímelhelyezés. A verskezdet expresszionisztikus szemlélettel jól egybeolvadnak: az anyag, a külvilág tényei létezésének, s a róluk való érzéki, empirikus tapasztalatnak látása s egyedül helyesnek vélt racionális felfogása és feldolgozása voltaképp a russelli filozófiájának is alapja. A *denotációról* szóló korai esszéjében lényegében ezt a felfogást alapozza meg. Szabó Lőrinc azonban bármennyire ezt tartja lehetségesnek és elfogadhatónak, nem mindig örömmel veszi ezt. S itt vegyül materializmusához Schopenhauer pesszimizmusa.

Gonosz bölcsesség ez, de béke,
és az kell. Kétségbeesés,
undor, de béke mégis, és
vak változás hazard reménye.

Kimerülten, forogva-kopva,
éltem s élek majd, mint a gép,
míg rám nem csukja börtönét
az idő valamelyik odva,

és az se fáj már a szívemnek,
barátaim, fiatalok,
hogy előbb-utóbb, valahogy,
mint én, ti is mind tönkrementek.

Ugyanakkor büszke is erre a tudására és ennek vállalni képes voltára. *Arany* című verse, melyet „legkedvesebb verseim egyikének” is mond, s amely, mint megjegyzi, „feleségemnek is szól”, ezt a nyilván erőnek tartott magatartást mutatja föl. *Materializmus* című versében, amely nem mentes ismétlésekkel telített túlbeszélésektől, ezt kérdi központi, kihívó hangsúllyal: „Barátaim, hogy tudjak hinni másban, / mint az anyagban? Egyetlen valóság / az anyag s nincs több oly igazi jóság, / mint az övé, ki minden pillanatban / milliószor megalázza magát / hűtlen fiáért, kinek neve lélek.”

S ha az előző vers kommentárjában arra a kihívásra volt büszke, hogy benn egy közismert egyetemi tanár, egyházi férfi s államtitkár (Kornis Gyula) előtt vallotta materializmusát, a következőt (*Évek*) viszont azért tartja fontosnak, mert „egyik első jele a Babbitstól megtörtént... függetlenedésemnek”. Megint újabb formai kísérlet is: egy éjszakai autót egy-egy sorral jelzett négy fázisa közti gondolatát mondja el, hogy a záró sorban világszemléleti, magatartásbeli, az ember teremtette világosság diadalával végezze: „mert már csak mi világítunk magunknak.” Ezt a keretességet ő a *realitás és a jelképiség* sikerült, „a kor valóságához illő” ötvözetének vélte. Olyannyira, hogy ez a fajta kapcsolás majd később is gyakran előfordul nála. Külön figyelmet érdemel a cím: előző kötetének inkább szociális töprengése még jelen van benne, de immár az antropológikus, az önalakító etika teleológikus irányába mutat. S hogy mennyire felfogása szerint való etikus-értékes ember építése felé fordul, a már említett *Arany* című versének önarcképe magáról szólva így beszél: „örök tiszta lényemet / nem fogja soha semmi rozsdá” s materializmusában megképzett szimbóluma matéria: arany.

S hogy valóban az önkifejező önteremtés vágyának eksztázisában élt, mutatja, hogy *A belső végtelenben* című verséhez fűzött hosszú kommentárja valóságos hallelujával kezdődik és végződik: „Ez már igen! Rendkívül szeretem, rendkívül sok titkomat rejtettem bele [...]. Én ezt a verset egészen különlegesen nagyon, igaznak és precíznek gondolom, orvosok taníthatnák és pszi-

chológusok, amiről szól. Olyan élő melegséggel borul benne körénk a kis világ és a nagy világ, mint a szerelem.” A tíz strófás 13–12–13–12-es a–b–a–b–rímes trocheusi sorokban a testet befolyásoló biokémiai hatások („porok”, azaz drogok) lelki-szellemi mámorát, vizionáltató erejét s egyben a lélek testi kiszolgáltatottságát, amely azonban egyúttal a fölismerések özönét is hozhatja, jeleníti, sorolja, ünnepli s rettegi.

S hogy mennyire végigjárni igyekszik az eszmélés történeti-emberi útját, mutatja, hogy sorra kerül a középkori test–lélek vitája. Pontosabban vitájának s az előbbi alárendeltségének, szolgálatának sajnálata, szomorúsága, a *Testem* című gondos sorosztású s erőteljes végsorú verse kitűnően érzékelteti. Kommentárja joggal véli „kemény és zord versezetűnek”. Ám ugyanakkor nem a középkort, hanem a hindu világot rokonszenvvel idézőnek: „érzek benne valami fokozottabban érzelmit, továbbá valami szocialistát és valami hindut” (316).

Maga is érezte, hogy itt és most eljutott a művészet, a költészet, a gondolkodás nagy ontikus kérdéseihez, a lét abszurditásainak érzékeléséhez, a megválaszolhatatlanok bolygatásához. S mint a filozófus is e korban: *a lét és idő, az idő és a lét* minden más kérdést méhében hordozó szétszakíthatatlan, s föloldhatatlan összetartozásának dilemmájáig.

Mennyire óhajtott most (– tán Babitscsal is versenyezve –) Baudelaire, Nietzsche-, George-szintű gondolati *nagy költő*, Wagner-szerű „összművészetű” mester lenni, sőt, mennyire úgy érezte, hogy igazában már közel is van ez óhaj teljesüléséhez, mutatják kommentárjai. Három egymásra következő verséről így szól: „Megint kemény, egyetlen szótagjával sem változtatható, mint annyi más 1930-után” (*Ketrec*). „Egyik kedvenc nagy versem” (*Halálfélelem*). „Egyik legfinomabb, legtapinthatatlanabb dolgokat kitapintó versem, én rendkívül szeretem.”

Az elsőben az élet, a biologikusan felfogott élet befogadásának szűkre zárt-ságát panaszolja: „Óh, túlkicsiny ketrec a test / és mire elég volna, ezt / az egy kicsit is elveszik.” A másodikban a kiszolgáltatottság ősi panasza: nem kérdezték meg, akarunk-e születni, s nem, akarunk-e meghalni, mikor, s hogyan. „Jaj, irtózatoss ez, hogy meg kell szünni, és / nem amikor magunk parancsoljuk magunknak! [...] itt biztos igazán, hogy vagyunk bábjai / valami vén beteg akaratnak, aki / élvezi, hogy teremts és élvezi, hogy kivégezz.”

A lét abszurditását szorongva kiáltó versek ezek, de mint mondja, „nem pesszimisták”. Ez utóbbihoz, vélekedése szerint, hinnie kellene, márpedig, így szól: „sajnos, ateista vagyok.” Az élet, az ember, a lét kiszolgáltatottsága – bár-mennyire Russell típusú materialistának vallja is majd magát – érzületét ez időben közel hozza a századelő német nyelvű íróinak, költőinek és gondolkodóinak az egzisztencia körül forgó egyedi s egyetemes, eszmei s érzelmi szorongásainak, küszködésének köréhez; bár ő még mindig inkább lázadó, mint tudomásul vevő. Igen jellemző, hogy két versénél is (*Ébredés*, *Majd*) Ernst Jüngerre hivatkozik, mint a megírás után fölfedezett rokonára: „majd-

nem rokon szeretet és nagy érdeklődést keltett bennem Jünger iránt.” (Valószínűleg az *Ébredés* kapcsán Jüngernek a *Der Arbeiter* című 1932-es könyvéről van szó, amelyben egyszerre részvéttel s aggódással szól kora típusáról, akinek csak rész jut az alkotásból; bár a kommentár, a *Majd* című versnél, Jünger híres hadinaplóját is említi.)

4. A kötetben nagy helyet foglal el a *szerелеm, a férfi–nő viszony* új meg új, néha boldog, többször a boldogságot is kétségekkel kapcsoló megszólaltatása. Érthető: a feleségétől való válás-szándék s az „Erzsikéhez” való örökös, másokhoz való alkalmi kapcsolat motiválja ezeknek a verseknek egyszerre küszködő és nyomasztó hangnemét. S így azt is, hogy „hivatali”, szerkesztőségi munkáját is egyre nehezebben viseli, s mint a *Jégesőben* címűhöz fűzött kommentárjában mondja, igazságtalanul indulatos volt munkatársaival is. Itt bizonyosan ennek jegyében vissza-visszatér két előző kötetének gyűlölködésig hevült szitkozódó, szociálisan lázadó hangneme, de még ezekben is, még az egyenesen személyekre utalókban is társul ehhez a világ, a lét értelmetlenségeinek háborgó emlegetése. S ezekben gyakran a verselés, ha nem botlik is, de nem fölényesen biztos, s kakofóniák is kerülnek elő. Például a *Tehetetlenül* című ilyen sorai: „Tudom, mi mi, és hogy a nagy / titok örökre az marad.”

S ha korábbi verseiben a lázadás, most az egyénnek, a helyzetnek, az állapotnak szóló, az egyén magára-maradottságának örök állapotát illető kesernyés fölényű panasz, szitok, majd legyőzésükre törő fölénye vagy inkább dacos-gőgös vállalásának vágya uralkodik el.

Soha! – Számkivetett vagy,
de úr, ne felejtsd el!
Kívüled semmi sincsen:
egyetlenegy vagy
egyetlenegyszer
s oly árva, mint az isten.
(*Egyetlenegy vagy*)

Azt mondja itt kommentárjában, ezúttal – úgy véljük – teljes joggal, hogy ez „Az előzőek ismétlése sokkal keményebben az eddigi vaskongásnál is.” S joggal büszke arra is, hogy „először” látta egy versére írva egy közolvasójától, hogy „zseniális”.

Valóban ebben az életszakaszában s e könyve itteni részében retorikája nagy súlyú lelki-szellemi-akarati tényközléssé tömörült, szenvedélyes versnyelve: önmagát ítélő, létét láttató tárgyiasult beszéd, melyből erőfeszítés, indulat, kényszertudat sziszegett, sistergett és kiáltotta az evilági és egyedi, a közös és egyetemes létre a *fölgáborodást* és a *sérelmet*. S az *elszánást*, hogy mindezek ellenére *nem hajol meg* különféle transzcendens és metafizikai magyarázatok mentvény-kínálata előtt.

Ha igaza van – s bizonynal igaza van – Gadamernek, amidőn azt mondja, hogy a hermeneutika beszéde lényegéből következően – ha nem mindig nyelvtanilag is – mindig *kérdés és reá igenlő vagy tagadó felelet*, úgy akkor e kötet bevezetőnkben említett, kihallhatóan melodikus vagy érzékelhetően ritmikus zeneiségének, amely a magyar verset egyes kortársainál ekkor is jellemzi, egy másfajta *versbeszédmód*, *versbeszédjelleg hangzata* váltja fel, adja meg. „Vaskongás”, mint épp előbb mondta.

A lét, az élet gyakran meg is jelölt, meg is fogalmazott egyéni, még gyakrabban általánosnak tudott kérdéseire, illetőleg a reájuk adott megszokott, bevett, általánosan elfogadottnak gondolt válaszokra indulatos, keserű vagy dacosan vállalt *tagadó feleleteket* ád. Így a versbeszéd-erőt, a vitázva tagadó versbeszéd-hangzatiságot, nála, az ítékezés jegyében, az a hevesen támadó vagy ellentétüket állító kijelentő, kinyilvánító magatartás adja meg, amely numerózus, provokatív-polémikus, szentenciózus, kemény beszédhangzatú szólásmódot szül, követel meg. *Illyésnél ez a vita elsősorban társadalmi, történeti* s így sokkal inkább *epizáló, meditatív, publicisztikus*. Mennyire az életnek, a létnek ez a kérdés-felelet, elfogadás-elutasítás, állítás-tagadás, hasonulás-önakarás hermeneutikája dominál egyre inkább a kötetben, tán nem a legművészebben, de fölötte töményen mutatja, mégpedig társadalmian is, egyedi létet illetően is a *Ne magamat?* című verse. Minden idealizáló reményt, ígéretet, gesztust elhárít. A kommentárban egyenesen mesterét, Babitsot cáfolja: „Bölcsnek, jóakarónak, de vaknak voltam kénytelen tartani” – mondja róla.

Banda a világ, banditák
az öklök és az agyak;
van, aki bölcs és jót akar,
de mit ér, ha vak?
[...]

Magad vagy, Ember, a hadsereged,
és a harc rémületes;
undorodj s halj meg, tiszta szív,
de míg bírsz, védekezz!

Ez a vita kora társadalmának erkölcsével, álszociabilitásával, ember- és létmagyarázatával az indulat hevében, a nyomás vélt vagy valódi érzetében megírja, mint maga mondja, e „*verssorozatnak*” a „*csúcsversét*”, Az Egy álmaid, amelyben, mint megint csak maga tudósít, *Stirnernek Der Einzige und sein Eigentum* című munkájának nem kis része volt, s amelyről így beszél: „megvettem, olvastam, szerettem, sőt, be is kötöttem s könyvtáramban ma is őrzöm.” Aligha szabad persze Schopenhauer, Spencer és Nietzsche állandóan jelen lévő hatását kifejejteni. Közülük az első hozza be, mégpedig mint kikerülhetetlent, az élők létehez szükségszerűen tartozót az egoizmust és öncsalást a filozófiába s az etikába egyaránt. „Az egoizmus, mondja, természe-

ténél fogva határtalan: az ember létét föltétlenül meg akarja tartani; fájdalomtól, amelyekhez minden hiány és nélkülözés hozzátartozik, föltétlenül szabadulni akar, s a jólét lehető legnagyobb mennyiségét kívánja." (*Preischrift über die Grundlage der Moral*, 1841.) Spencer szerint „a tiszta altruizmus az egoizmus megfelelő mennyisége nélkül elképzelhetetlen" (*Daten of Ethics*, 1879). De Feuerbach is közrejátszhatott, amennyiben, szerinte, az egoizmus „monotheista lényegét tekintve (így a kereszténység is), mert csak egyet, csak önmagát tekinti célnak". Ám ha Schopenhauer és Stirneren kívül, akiket olvasott a költő, ha valakit még igazán figyelembe kell venni, az Nietzsche: ő a nők természetében véli legvilágosabban megmutatkozni az egoizmust: nem a férfinak áldozzák föl magukat, hanem a maguk „féktelen természeti szükségleteiknek, „zügellosen Bedürfnissen" – (Menschliches, Allzumenschliches). Ez utóbbi szükségszerű, mely mint biológiai s vitalista önzés majd *A huszonhatodik év* verseiben is bőven érzékelhető.

S kimondhatjuk, hogy ez a vers nemcsak egy magatartás, hanem a megalkotottság tekintetében is valóban *csúcsvers* polemikus, elutasító, szinte kicsinylően megvető minden társadalmias megoldásjavaslattal szemben éppúgy, mint minden metafizikai vagy transzcendens elképzeléssel szemben is. Öncsalásnak, olcsó szokásnak tekinti, amely hányingeres kiábrándulást hozhat csak:

Ketten vagyunk, én és a világ,
ketrecben a rab,
mint neki ő, magamnak én
vagyok a fontosabb.
[...]

Rejtőzz mélyre, magadba! Ott
még rémlik valami elhagyott
nagy és szabad álom, ahogy
anyánk, a végtelen
tenger, emlékként, könnyeink
s vérünk savában megjelen.

5. S most hasonló mélyen és gőgös-keserűn vállalt dezillúziós versek követik egymást. A *Bolondok* címűre kommentárjában („Nagyon szeretem, kemény, rideg és csupa fájdalom") azért is büszke, mert még gúnyos kifejezésében is („ne daignait rien voir: méltóztatik") egyezik Baudelaire társadalom- és embercsömörével. S ha eddig a kor bölcséletével, szociabilitásával, etikájával, most *A Párt* válaszolban a politikával, a közélettel is leszámol; egészen meglepő módon mindkét embertelen, (boldog jövő nevében) egyént eltipró diktatúrát előre jelezvén. Mint jegyzetében mondja: „Bálint György nevű kollégám figyelt föl rá, utána sokat beszélgettünk" vele „e problémaköréről". S ha egy pillanatra azt hiszi, megtalálta egyik „kedves versében" „hazáját" („addig terjed hazám határa / ameddig az agyam elér". *Hazám*), tovább kutat és most for-

dul határozottabban a *hindu*, majd a *kínai* bölcselet felé. De jellemző módon *Rigvéda* versét így fejezi be: „Ő tudja, tudja! – Vagy nem tudja Ő se?” S „az utolsó felsorbeli kérdést” „*nagyszerűnek*” mondja kommentárjában.

De az európai gondolkodáshoz is vissza-visszakényszerül nyugtalanságában, ürességérzetében. *Vaihinger* ekkor még nagyon is népszerű (Szerb Antal például különösen kedveli) *Als Ob*-jához is – bár öngúnnnyal – föltesz egy próbakérdést (*Bolondság*). S *Nietzsche* is újra megjelenik, jellemző módon a kétélű *Vidám tudománnyal*, a kesernyész, kétélű *Vidám tudomány* című versben.

6. Valójában azonban már ez előtt a vers előtt változás kezd beállni a versek tematikájában, hangnemében, magatartásában, sőt, hol erősebben, hol csak árnyaltan a megalkotásban is.

Természetesen, vissza-visszatérnek az eddigi tartalmi s formai elemek s vonások is, de a dominancia nem ezeké, hanem az *emberi* – s itt-ott a természeti – *kapcsolatoké, mindenekelőtt a szerelemé*. Konkrétan, egyeseket, kivált „*Erzsikét*” illetően is, de általában is.

Menekülés ez? Aligha tagadható, hogy valamelyest az is. De következmény is: a bölcseletes gondolatok csupa lehangoló szorongást, kiábrándító kételyt vagy éppen csúfos abszurditást hoztak: „Emberek, ti ítélni mertek? / Tudhatjátok (azt hiszitek?) / mért volt mindaz s mi lehetett, / amit más tett vagy sohasem tett? // Törvényszék? Én is az vagyok! / Nézek magamba, csillagokba, / és ítélek és szánakozva / felmentlek titeket, Vakok.” (*Csillagok közt*).

Szinte váltó versnek mondhatnánk a *Körúti éjszakát*, amelyben egy fagyos téli éjjel a csatornatisztító-javító munkásokról szól, szánakozva-borzongva: „csak gázolnak, térdig-bokáig / a belek sarában, kalapálnak, / Krisztus gyermekei, s kiabálnak, / mint gyermekeik és apáik. [...] // Mit tegyek most, mit mondjak most neked? / A szerelem nagyon kevés / és hogy ne lássam, ami rossz, / te sem lehetnél már ahoz / elég erős és aljas feledés.”

„A feleségem mellettem állt – mondja a kommentár –, de én két másik nőre gondoltam: E-re [*Erzsikére*] és méginkább B. G.-re”. [Bajor Gizire.]

S most egymást követik egyes szerelmekről, a szerelemtől, a nők és a férfiak kapcsolatáról, az eroszról, a szexusról szóló versek – időnként a kötet *első felének hangnemével is szakítva*. Rögtön az első, a *Szeretlek* című, amelyről joggal mondja:

„Rengetegszer szavalják”, hiszen csupa dalszerű zengés, magyaros verselésével, remek ismétlő módszerével, szinonimasorozatával, szerelmi gesztuscsorával. A *Tenger* címűről, amely egy rajnai utazás nyomán keletkezett, ezt mondja: „Tele voltam szerelemmel és vezeklésvággyal és a hajókerék nyomán háborgó habokat néztem, az örök ismétlődést, a fogyhatatlan ölekezést.” Persze, a kétség is közbeszól, de „»Aljas volt« – sírod untalan – / »és szörnyű, hogy hazudni birt!« / Az aljas nem aljas, ha nyílt? / ami van, annak piszka van.” (*Vigaszkok*)

7. Ennek a verscsoportnak négy darabját emeljük ki. Nem *elsősorban* esztétikai értékeik alapján. Bár, tán vélhetjük, a legjobbak közé is tartoznak. Ha-

nem azért, mert ebben a négy versben jeleníti meg tán legteljesebben, mit vél a szerelmes, a szeretett nő (partner, asszony, feleség) belső világáról, viszonyáról a férfihoz, aki nemcsak őt, sőt, tán nem is őt szereti s kívánja leginkább.

Hogy ismerte, s láthatólag erősen foglalkoztatta is kora pszichológiájának sokat forgatott kérdése: *mi a nőiség, mi a férfiség, a weiblich s a männlich?* Legalább öt-hat itteni versből ki lehet mutatni Otto Weininger, Ludwig Klages, Siegmund Freud, Carl Gustav Jung, Alfred Adler teóriáinak valamely, többnyire azonban egybeolvadt, egybefűzött elemét. A kétrészes *Egy asszony beszél* című talán a legösszetettebb és leghatározottabb. Érthető: ezt mintegy a felesége, „Nagyklára” szájába adja annak vallomása-, védekezése-, föloldozó megértéseként a „hűtlen” férj, a férfi iránt. S ha Weininger gyűlölködő nőiség-képe nem hiányzik is egészen („kein Ich und keine Individualität, keine Persönlichkeit und keine Reinheit, kein Charakter und kein Willen”) vagy Adler („mächtig – oben – männlich” – „minderwertig – unten – weiblich”) némileg nőellenes, illetőleg kisebbsértékűség vélelme, sőt, Jung *Animus* s *Anima* párjában is némileg kétségtelenül megvan.

Valamit keres, én őt keresem.

Mint a zene,

testtelen, bűvös bujaság

előttem a szelleme:

tud tisztán bűnözni, míg én

tisztán is vétkezem ellene,

[...]

– mert, jaj, ellensége vagyok

és ellenségem ő:

neki minden kell, minden szerelem,

s nekem csak én meg ő.

(I.)

Lelkéből nem jut más nekem,

csak ami gyerek.

A legjobb, amit én adok,

hogy otthona lehetek;

Csak akkor egészen az enyém,

amikor beteg.

[...]

Neki minden kell, s oly nagy a világ

érdekli ezer dolog!

Engem csak úgy érez, ahogy

a szíve dobog.

Ellene: volnék valaki. Így:

csak része vagyok.

(II.)

A férfiség, a männlich elem viszont egy ritka, szép hangzatú, tiszta magyar ritmusú, szinte dalszerűséget és kijelentő, szentenciás jelleget együtt hordoz a *Két ország határán*,* meg a *Semmiért egészen* címűben lép ritka művészettel elélnk. Az utóbbiról maga mondja s joggal: „Azt hiszem, a legismertebb versem.”

Ennek a joggal híres, mert kitűnően megalkotott versnek eszme-, gondolat-, érzésvilágát a kor jó néhány akkor nagyon közolvasott könyve, fölkapott teóriája befolyásolhatta a költő mindig is s egyre erősebben önközpontú szemlélete jegyében, amely egyben bizonyos férfi-központúságot is jelentett. Weininger és Möbius [Moebius] tanait az ő korában szelvében ismerték, s az általa is, mint Babits által is nagyra becsült *Schopenhauer* nézetei ezeket meg is erősítették.

A nőnek igazában sem egyénisége, sem személyisége nincs Weininger szerint. Elveket alkotó s követő etikája s logikája is kétséges. Möbius meg úgy vélte: „a nő köztes dolog a gyermek és a férfi között”, s felnőtt, a férfi értelmében sohasem lesz. De Adler tanaiban is vannak, ha a nőt nem így lebecsülően, de a férfi fölényt erősítő mozzanatok.

A két nem viszonyát taglaló teóriák rendkívül érdekelték a közönséget, Szabó Lőrincet pedig egészen különösen. S az itt és most éppen nem közömbös, hogy pontosan ezidőtt került – a szociális lázongás mellett, sőt előtt és helyett – nála előtérbe, központba az egyénnek, a saját énjének vizsgálata, a saját egyéniségének testi-lelki kiteljesítésére, szociális, partneri, individuális igényeinek kielégítése.

Így érthető, ha a *Két ország határán* című verse utána a *dialogicitás*, illetőleg az *áldialogicitás* fölerősödött s egyfajta törvénykinyilvánító beszédfajtvá, szigorúan, a megszólaláshoz nem jutó s a föltételezetten más fölfogású megszólíthatóhoz forduló argumentatív, tézises, végkonklúziós, kijelentő, ítélkező beszédfajtvába váltott át.

Buber az előbbi versnél a *Két ország határán* esetében már említett korai alapművében, az *Ich und Du*-ban (1922) abban látja a XX. század emberének egyik fő veszélyét, hogy a *Du* helyébe az *Ich* részéről az *Es* lép, a személyből dologgá, a *menschlichesből dinglichesszé* válik a másik ember. Ez a félelem *Rosenzweignél*, majd a francia keresztény egzisztencialista *Maritainnél* is megtalálható, sőt, ha jól olvassuk s alaposan átgondoljuk szövegeiket *Jaspersnél*, de tán még *Heideggernél* is megvan ez a veszélyérzet.

Adler szerint ez a magatartás a közösségérzet, a közösségtudat hiányára megy vissza, *Max Scheler* pedig részint autoerotizmusban, részint szolipszizmusban véli gyökerét és hátterét látni. *Piaget* a gyermeki fejlődés egy autisztikus szakaszának tekinti normális esetben; nem abban pedig az ebben, az *autizmusban* való megrekedtségben vagy az ebbe való visszaesésben.

*Ezt a Kortárs 1996. decemberi számában részletesen elemeztem.

A vers grammatikája s vele hangneme nem igazán vitázó, hanem a maga részéről véglegesen lezáró, lezáróan, kijelentően összegez. Nem azt mondja, hogy ez az igazság, hanem, hogy *ez az ő szubjektív igazsága*, szubjektív, mint mindenkié a maga számára.

A vers nyelvének ereje éppen a vitázó, illetőleg argumentáló-lezáróan kijelentő *beszédmódjában* van. Minden mondata egy elutasító vitára jellemző mellé- és alárendelő kötőszóval kezdődik, s kihívó kijelentést vezet be, egyet leszámítva: „*bent maga ura, aki rab / volt odakint, / és nem tudok örülni, csak / a magam törvénye szerint.*” Ez az alaptézis, ebből következik az összes többi.

A második szakaszban a tárgyias, az egyenlősítő kölcsönösség számára való lehetetlenségét fejt ki. S kimondja azt, mint a számára egyetlen elfogadhatót, amire mint veszélyre Buber s mások is utalnak. A *Du*, ha kell fokozódjék le, fokozza le magát Es-szé: „*hogy sorsomnak [az állatnál is kevesebb] alkatrésze légy.*”

S mit ad érte? Most még azt mondja, a címet ismételve, s nyomósítva: a *Semmit*. Persze, ez voltaképp csak a többiek világában Semmi. Az övében tulajdonképpen minden.

Saját eszme ez vagy az előbb hivatkozottaktól öröklött idea? Igazában mindegy az eredet: itt a vers, a *mondás, a beszéd*, az állítás hevében teljesen az övé. Hogy a mondás ereje, jellege hatalmas, két elemen át érzékeltessük: az egyik a mondatok döntő része a nyelv legmindennapibb alapszávaiból tevődik össze, nem utolsósorban grammatikai viszonzyszavakból. S akár feltételes, akár kijelentő vagy óhajtó-fel szólító is, rendkívül zárt, rövid, tiszta felépítésű. A második versszak például csupa alapszó, kivált alapige többszörös ismétlése. De rögtön a verskezdet, a fölütés döbbenetet hozó: *az igaz s a rettenetes egyenlősítését, egymástársító viszonyát. Az élet, az öngyilkosság s a szeretet fogalmainak meghökkentő, egymást indikáló egybefűzése.* S ha az első négy sor szinte kinyilvánítóan parancsszerű modalitású, a következő hat, a megokolást tartalmazó majdnem provokatív kihívás a *közgondolkodással, az „erkölcsi” közfelfogással* szemben.

A második strófa szinte fordított tükörképe az elsőnek. Itt a megokolás az első, s a belőle következő fölszólítás a második rész. A versbeszédnyelv tömörsége, kemény, szinte csattogó, parancsszószerű hangzata fölerősödik. De a „kérek” igei állítmány az utolsó előtti sorban már átvezet abba a harmadik strófába, amely az első kettő tartalmát szülő lelkiállapotot vetíti elénk:

Nem vagy enyém, míg magadé vagy:
még nem szeretsz.
Míg cserébe a magadénak
szeretnél, teher is lehetsz.
Alku, ha szent is, alku; nékem
más kell már: Semmiért Egészen!
Két önzés titkos párbaja

minden egyéb;
 én többet kérek: azt, hogy a
 sorsomnak alkatrésze légy.

Itt a legfontosabb s a továbbvivő elem a két utolsó sor: „...hogya a világnak kedvemért ellentéte vagy.”

Milyen a világ s milyen annak ellentéte: erre felel a legősibb, a legegyszerűbb s egyben a leghatásosabb beszédelemmel, az ismétlés egyre fokozó, magatartást tárgyasító mondat- s életmozzanat sora. Az első négy sort itt egyszerre idő- és állapothatározói kötőszóval-határozószóval való fölütés s a birtokos és vonatkozó személyrag, folytonos, szinte dobolóan nyomatékosító jelenléte (neked, magadra, sajnálod, életed) hallatlan erővel készíti elő a strófa második felének, amelyből három feltételes, míg négy következtető jellegű időhatározói kötőszóval még nem direkt, hanem csak állapothatározós követelmény sorát.

Hogy aztán a záró strófa tökéletesen megvalósítsa azt, amit Buber a *Du-nak*, a te-nek az Es-szé válásának, dologivá degradálásának vél. S ha már előbb is ott volt az „alkatrész”, a „mint egy tárgy”, most itt „mint az állat” jelenül meg, s ezt tetőzi be a „mint a lámpa”, mely valóban teljessé teszi a *tárggyá degradálást*, amellyel együtt jár, s amelyből következik a személyes, egyedi elemi életmozzanatokról való lemondás követelménye.

Ámde: mindezt követi egy hallatlan erejű, öntudatú s vállalású zárómondat:

és én majd elvégzem magamban,
 hogy zsarnokságom megbocsádsd.

Az a kérdés, mit kell értenünk, mit érthetünk azon az *én-en*, aki el tudja végezni a zsarnokság megbocsátását. A kortárs filozófusoknál Jaspers és Heidegger *én-fogalma* kínálkozik legközelebb lévőnek. Az előbbi, többek közt, így ír a *Von der Wahrheit* című 1947-es munkájában: „Ich, als Vernunft ist das in der Egsistenz gegründete Ganzwerdenwollen des Menschenseins schlechthin.” (Az én mint értelme az emberlétnek az egzisztenciában alapozott egésszélevés akarata teljességgel.) Heidegger pedig azt mondja, hogy a tulajdonképpen, a valódi és végső megértése az én, a létező létének, úgy mint aggodalomnak (*Sorge*) a megértése történik. (*Sein und Zeit*, 1963, 321.) Ez az akarat és ez az aggodalom a versben, a költőben, már az első szakaszban is megvan, de igazában a harmadikban teljesedik ki.

Ha elfogadjuk a költő két kortárs filozófusának *éntudat*, *Ichbewusstsein* értelmezését, akkor azt mondhatjuk, az emberlét egésszé válás akarata, s annak elvétele aggodalmának tudata jegyében véli elvégezhetni, megszerezhetni a teljes alázat és áldozat kívánsága zsarnokságának megbocsátását, igazolását. Ez fölül áll a szeretett nő akaratán, törvény védte létén, életén, mert valójában csak így több annál.

Akárki, akárkik hatása alatt alakult is ki ez a felfogása, mélyen az ő gondolatvilágából, lelkéből is szólt. Ez a vers nemcsak szemléletének egyik legpregnansabb kifejezése, hanem – ettől elválaszthatatlanul – versművészetének is egyik csúcspontja. Igazában a legerősebb beszédfajta, fölépítésmódot választotta, azt, amit Lorenz Logik als Spiel-nek mondott, és mint Dialog-Spielt, Wettbewusstseinspielt jelenített meg. Argumentre, érvre oppozíció, oppozícióra Gegenargument, ellenérv következik, s a győzelem azé, akinek argumentumára már nincs oppozíció.

S Szabó Lőrinc ezt az érv–ellenérv-játékot azzal még föl is erősítette, hogy maga mondja a drasztikusan kemény opponenciáját is, hogy még erőteljesebben s még keményebben argumentáljon úgy, hogy végül az argumentáció lényege maradjon fölül. Ez a nyelvi logikája a vers felépítésének. A lelki, a lélektani viszont az, amit már Bubernál említettünk. A „Zwiesgespräch”-ból, a párbeszédből „*verschwiegene Zwiesprache*”, elhallgatott párbeszéd lesz, amelyben csak az egyik felet halljuk, ahol az „*Ich-Du-Verhältniss*”-ból, a dialogikus princípiumból csak egyik fél marad, a másikat amennyiben egyáltalán halljuk, csak rajta keresztül halljuk. Ez utóbbi Bubernál Istentől való elszakadottság evilági, ahumánus, dehumanizált emberközi mása.

Ahumánus? A vers azzal a biztosíték adásával, azzal a képességkijelentésével felel a költő a másik fél lehető, ám általa fölvetett ellenérvekre:

és én majd elvégzem magamban,
hogy zsarnokságom megbocsáds.

Mi adja ehhez a képességhez, ehhez az ígéretteljesítéshez a versben a nyelvi biztosítékot? Hivatkozhatnánk arra a Weininger és társai által hirdetett, s a részben a költőnk által is elfogadott vagy legalábbis visszhangzott férfi–nő-felfogásra a logikát, a rációt, a célelvű komplex gondolkodást illetően, amelyről korábban már szoltunk. Csakhogy ez gondolatian itt nincs jelen, nincs benne a versben. Illetőleg átváltozva úgy van jelen, miszerint egyik ember, s itt a nő csak úgy válthatja meg és ki őt, a férfit, ha „a világnak ellentéte”, a többiekkel szemben az „állatiságot”, sőt, a teljes tárgyiságot, dologiságot is vállalja.

Kommentárjában azt mondja a költő, előbb úgy vélte: ez a szerelem, ez a férfi–nő viszony-felfogás és annak kifejtése feleségének, „Nagyklárának” szólt; később: „hogy Erzsikének is szólt valamennyire.” Bár nincs jogunk hozzá, mégis megkockáztatjuk, hogy nemcsak „Erzsikének is”, hanem minden szerelmi partnerének is szólt. Kommentárja zárásának azt a vágyát, miszerint ellensúlyként a „Mindenért egészen” vagy a „Mindenért mindent” is megírja, alighanem csak kegyes ön- és közönségnyugtatasnak kell vennünk.

8. A kötet ez után a vers után is nyújt néhány, az egész költészetét tekintve is kiemelkedő verset. Szinte mindenik az egyes emberi lét kérdéseiről szól,

illetőleg az egyes létnek a társas létben, a társadalomban, a történelemben való helyéről, lehetőségéről, értelméről. Ilyen a *Gyermekünk, a halál*, *A semmittevő halál*, az *Egy egér halálára*, a *Kortársak*. A többiek jórészt visszautalnak az előző kötetekre, egyik a természetre, a természeti lét szépségére, megnyugtató voltára, mások társadalmias visszasságot, emberi önzést panasznak. Maga egyesekben előre utal, kivált a feminin átlagközönség által kedvelt, valójában enyhén érzelmes (s közepes) Lóci-versekre.

A *Gyermekünk, a halál*ban, melyben maga Rilke-rokonságot vél látni, s amelyet bensőségesnek s általa szeretettnek mond, valójában azt a (mondhatnánk): frivol és abszurd közhelyet veszi versbe, hogy születésünktől „békétlen lázadás az élet” az ellen a halál ellen, amely

készül bennünk a tulvilág,
s mint anyának a magzatát,
ellenségünket, a halált,
gyermekünket, meg kell szeretni.

Többet ér (bár nem sokkal) *A semmittevő halál* című. Ha az előbbiben a halál ellen való lázadás értelmetlenségét, ebben a halál elvehetetlen nyugalmat adó voltát magasztalja, meglehetősen mesterkéltné, kifacsarított szójátékkal és képiséggel. („Mint békának a mocsár, / mint madárnak a fészke / jó lesz nekem a halál / s a halál semmittevése”). Így hívja a nagy nyugalomostót:

jőjj el, fáradt vándorok
büntetlen gyönyörűsége,
semmittevő nagy halál,
halál nagy semmittevése!

Az mindenesetre figyelemre méltó, hogy ez enyhén közhelyes verseiben az előbb bemutatott argumentatív, polemikus, gondolatra súlyzó mondatszövése, versbeszéde helyét itt részben, mint maga is említi, hagyományos s népi formák veszik át. „Sajnálom”, mondja; igazában azonban csak ritkán él velük a *Tücsökzenéig*, illetőleg a Lóci-versekig ezután is. A *Hajnali rigók* ugyan félig-meddig ilyen; talán ezért is, mint mondja, „olyan népszerű volt, akár a Lóci-versek”, s így kezdi kommentárjában dicséretét: „Végre egy jókedvű vers!”

Az *Egy egér halálára* első s külső pillantásra túlbeszéltnek látszhat. Valójában java és jellegzetes epiko-lírikus, líriko-epikus darabjai közül való. Egy újságíró társa évekkorábban asztala egyik belső polcára egérfogót helyezett. Évekig nem vette észre. S hogy ártrendezte asztalát, látta, hogy tán az rögtön működött, s befogott egy szerencsétlen kis éhes egeret, amelynek immár csak hófehér csontváza maradt a drótháló alatt.

Az élet esetlegességének, véletlennek kitett voltát, az élők egymás elleni harcát, a lét megmaradásáért való harcát, a fönnmaradás fájdalmas árát, kivált

pedig a halál küzdelmének minden lény által elszenvedett rettenetét tudja megrendítően s minden létező, mert minden halálraítélt iránt megjeleníteni.

– Jaj, – sírtam föl e halott lélekért –
mily kínok verték, milyen rémület
ezt a félénk, ideges életet,
mikor megtudta, hogy már nincs menekvés!
[...]

– E kis állat, ez az eltűnt halott
egy élet volt, akkora, mint az ujjam,
s többet szenvedett, mint amennyit én
valaha fogok! – mondtam könnyedén
[...]

Lelke az örök ég vándora lett,
legyen itt lenn napfény a temetője.

A záróvers (*Kortársak*) valamiképp kiűt, pontosabban szólva visszaűt előző kötetére. De sokat magába olvaszt e kötetének mind filozofikus tematikájából is, mind versbeszédének meditáló, argumentáló, polemikus, sztoikust szatirikussal, elégikust agresszívvel társító, váltó beszédhangnemével. S így, ha némileg túlzás is, midőn azt mondja (amit egyébként jó néhány más versére is mondott): „Valószínűleg egyik legjelentősebb versem”, azt teljes joggal mondhatná, hogy eddigi pályája egyik igen jellemző, mert összefogó, összegző verse.

9. Azt, mindenesetre, valószínűleg méltán véljük, hogy ez egyik legjobb kötete. Hangneme, kérdésköre, szemlélete, kutató magatartása, szellemi-lelki irányultsága úgy volt saját fejleményű és műveltségi irányzatosságú, hogy mindenben közel esett a félmúlt s amaz idő és kor jelentős gondolkodóinak az egyedi létet s a társadalomba helyezettséget illető általános kérdéseinek pszichologikus, pszichoszociális és individualisztikus problémáihoz is.

Egyiket nem választotta el a másiktól, nem helyezte az egyiket a másik fölé. Nem úgy, mint tették egyfelől a népies és szocialisztikus beütésű, ingathatatlan hitű, ideológiájú s önbizalmú társai. Másfelől azok, akik az egyedi-teremészeti lét individualisztikusan megélt világát, lelki-szellemi-etikai egyedi önmegvalósításának problémakörét állították középpontba. Így alakult ki immár a szocialisztikus expresszionizmustól eltérő versbeszédmódja, mint ahogy eltért az a mindent a lélek ezoterikus belső világa muzikalitásának exkluzív artisztikumába vont versbeszédmódjától is. Annak argumentáló polemikus, valódi s látszat, élő s belső dialogikus gondolattal érzelmet, érzelemmel gondolatot átítató fogalmiságot indulatissággal, indulatisságot fogalmisággal ötvöző ellensúlyozó, s ezáltal tanszerúségtől megóvott előadásmódja, hangneme.

Maga legszívesebben a kor és félmúlt külföldi nagyjai közül elsősorban *Georgéhez* való rokonságát hangoztatta. Nem egészen ok nélkül, de nem is sok okkal. George ünnepies, szimbolisztikus, előkelően választékos, Hölderlinre visszautaló nyelve, szigorú zártsága, bőbeszédűségtől való tartózkodása, visszafogott melankóliája, nyers személyességtől óvott érzelmisége, ünnepi természetpantheizmusa kevésbé sajátja. Majd a *Tücsökzene* bizonyos visszafogott, rejtett személyességű darabjaiban mutatkozik inkább közöttük rokonság. A prózaíró Nietzsche költőiségét is említi s nem joggal, bár ez a jelképiség és gondolatiság nála ritkán van jelen. Rilkére viszonylag kevészer utal. A franciák közül Baudelaire részint versművészete, részint az emberi természet köznapi elemeit, érzelmeit, indulatait művészete részévé avatása révén, joggal. Az angolok közül Browning s Tennyson kerül kommentárjaiban legtöbbször szóba, s kivált az első alighanem több okkal, mint George.

Hazai elődei közül, bármennyire szakítani akart és vélt is Babitscal, versbeszéde, versmondata hozzá áll itt viszonylag közel, bár a vitalisztikus-naturális szemléletet, az erotizmust, egoizmust kihívóan vállaló hangos polemikus magatartást ott nem, de a lét gondjaival küzdő, elvont, sokszoros összetettségű mondatokból álló intellektuális versbeszédet bőven találhatott. S ha előző köteteiben a fiatal Kassák (illetve az expresszionizmus) indulatossága, haragja, győzelemvágya jól érzékelhetően van jelen, itt sem tűnt el napi nyűgöt panaszoló, szidalmazó, a kiszolgáltakat gyűlölő, kiszolgáltatáson háborgó verseiben.

Következő kötete, a *Különbéke* – talán nem tévedünk nagyon – mind magatartásában, mind versművészetében inkább esés, vagy ha nem esés is, nem is emelkedés ehhez képest. Túlságosan is sok benne a napi epizáltság, a familiarizált köznapiság, a jovializált bölcselkedés, sőt, a bursikóz humor is. S hozzá egyre jobban előtérbe került a keletiség, a hindu-kínai bölcselkedés némileg mesterkélt alkalmazása. A beszéd feszessége is lazult, s a néha bursikóz Lóci-versek popularitása aligha adnak sokkal többet a Kaffka-féle *Petike* intimitásánál.

Majd a *Tücsökzenében* találja meg a maga nem külön, de valódi békéjét igazi művészettel. Egyáltalán, egyrészt sok a tárcaszerű, a karcolat jellegű esemény-, indulat-émlékforgács versbevétele, (s ne féljünk a szótól) a nemegyszer lapos kedélyesség, kamaszos, sőt, populáris familiaritás. Végül is, hogy miként játszott Lóci baglyot vagy miképp, hogyan aludt el ő egy kazal tövében, s mivel ébresztette föl ott egy turkáló disznó, majd erre miként „csókolózott nagyon jól” egy közeli kis fasorban, igazán kevésbé érdekli az olvasót, akár versbe szedve, akár kommentárban adatik is elő. Az, ami az egyes konkrét tényeken túlmutat, ami a költészetet költészetté teszi, az akár kitűnően versebe szedett nyelv ellenére sem, vagy alig vers, költészet ezekben az esetekben.

Mindez, persze, nem jelenti azt, hogy e következő kötetében ne volnának bőven jó versek is. Csak úgy tetszik, hangneme s vele versbeszédmódja ama vonásai, amelyek itt megmutatkoznak, mindenekelőtt (a közfelfogással, a maga iskolából hozott s a kortárs kiemelkedők szemléletével is) keményen, személyes hévvel vitázó biologikus-materialisztikus, individuális-szubjektív alapról érvelő-polemizáló, argumentatív versbeszéd egyre inkább a majd örömmel, majd szemlélődő a regisztrálással tudomásul vevő, emléket-élményt epizáltsággal megjelenítő beszédmód, magatartás felé hajlik. Amely ugyan még távolról, de utolsó – s számunkra szubjektíve – másik nagy kötetét, a „népiesek” és az „urbánusok” stílusát egyaránt föl- és kihasználó *Tücsökzenét* előlegezi, amelyet a Babits-hívő s a Kosztolányi-rajongó Illyés biztatása segített, szorgalmazott ciklussá, lírai életrajzi novella- vagy inkább emlékező önarckép-kötetté nőni.

Azt mindenesetre valószínűleg joggal véljük, hogy ez egyik legjobb kötete. Hangneme, kérdésköre, szemlélete, kereső magatartása, szellemi-lelki árnyaltsága úgy volt saját fejleményű és jellegű, hogy mindebben közel esett a félmúlt s a jelen jelentős gondolkodóinak az egyedi és társadalmi helyzettséget illető kérdéseinek pszichologikus, pszichoszociális problémáihoz is. Az egyiket nem választotta el a másiktól, nem helyezte egyiket a másik fölé. Nem úgy, mint egyrészt a népies és szocialisztikus, megingathatatlan hitű és önbizalmú társai realiztikus deskripcióival, ideologikus harsány expresszionisztikus szólamokkal. De nem is úgy, mint azok, akik a lét egyedien megélt szellemi-lelki világát, önmegvalósítását állították középpontba. Így alakult ki a szociális indulatokból is sokat megtartó, ám azokat az egyedi és az egyetemes lét szorongató kérdéseinek körébe helyező, azon át szemlélő argumentáló és polemizáló, állító és tagadó, gondolatot és indulatot egybefogó, epikust a lírikusnak alávető, biztos nyelvi erővel retorizált versbeszéde.

Fordítás és kánon

1. Forrás- és célszöveg (Babits)

Mi a fordítás? Jelenlegi ismereteim alapján úgy vélem, nem egészen nyilvánvaló, mit is lehet e kérdésre válaszolni. Lehet e fogalmat szűkebben s tágabban értelmeznünk, s a kétféle felfogás nem egyszerűen kapcsolható egymáshoz úgy, mint rész az egészhez. Ellentmondás is fönnáll közöttük, mely elválaszthatatlan a nyelvészet és az irodalomtudomány viszonyától. A strukturalizmus virágkora idején úgy látszott, e két tudományág összhangja nyilvánvaló. Akkor sokan egyetértettek Jakobsonnal, amennyiben a költészettant (poétikát) alkalmazott nyelvészetként határozták meg.

Ma ez a föltevés idejétmúltnak vagy legalábbis elsietettnek látszik. Ezért nem lehet irányadó az irodalmár számára az olyan önmagában véve nagyon figyelemreméltó nyelvészeti munka, mely „hagyományos” irodalomtudományi és „új” nyelvészeti megközelítés kettősségét hangsúlyozza, azt állítván, hogy „a fordításról való gondolkodás az irodalomtudomány hatásköréből átkerült a nyelvtudomány hatáskörébe”, mert ez utóbbi „nagyobb egzakttságot ígérő terminológiai apparátusával szinte forradalmasította a fordításról való gondolkodást”, s „a szubjektív döntések mögött rejlő objektív alapot” keresi a fordításban.¹ Az efféle vélemény nem ténylegesen létező, de elképzelt vagy legalábbis régen meghaladott álláspontot tulajdonít a társtudománynak. Nem veszi tekintetbe, hogy az irodalom értelmezője pozitivista örökségként hagyta maga mögött az „egzakt szaknyelv” ábrándját, s alany és tárgy szembeállítás helyett inkább ugyanannak és másnak a párbeszédéről, sőt akár feszültségéről beszél, vagyis arról, amit Ricoeur találó módon az *Ő maga mint másik* (*Soi-même comme un autre*) kifejezéssel érzékeltetett. Költő és fordító viszonya szorosan összefügg a személyiség azonosságának a kérdésével, melyre mintegy három évszázaddal Nietzsche előtt már Montaigne is emlékeztetett, amidőn azt írta, hogy „akkora különbség választ el bennünket önmagunktól, mint amekkora a különbség magunk és mások között”.² Goethe talán már azt is jelezte, hogy a távolság időbeli is lehet. A *Faust* első részének elején található „Ajánlás” ezekkel a szavakkal zárul: „Ami enyém, azt messzeségben látom, / S ami eltűnt, az lesz minden valóságom.”

A legújabb s minden bizonnyal legjobb magyar fordítást érdemes összevetni az eredetivel: „Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mir zur Wirklichkeiten.”

Ha a forrásszövegből („source text”, „texte-départ”) indulnánk ki – márpedig a műfordítással foglalkozó viszonylag szerény magyar szakirodalom általában ezt teszi –, azonnal szóba lehetne hoznunk, miféle árnyalatok találhatók Goethénél, amelyeknek úgynevezett megfelelője hiányzik a magyar szövegből. Henry James *Egy hölgy arcképe*, illetve Virginia Woolf *A világitótorony* (az eredetiben *To the Lighthouse*) című regényének értelmezése ahhoz a sejtéshez vezetett el, hogy a magyar regényfordítások olykor nem érzékel-
tetik az olvasóval, milyen döntő szerepet játszanak az elbeszélő szövegben a nyelvi alakzatok. Nincs kizárva, hogy a próza fölényes művészeinek nagy alkotásait a nyelv szakembereinek nem különösebben remek magyarázatai-
ban olvassuk.

A célszövegből („target text”, „texte-arrivée”) kiindulva akár még élesebben is fogalmazhatunk. Verses műveknél a fordítás sikere nagyrészt attól függhet, jó költő-e a fordító. Amennyiben elismerjük, hogy a prózában a nyelv nem kisebb, csak másféle szerepet játszik, óhatatlanul is arra kell következtetnünk: csakis a próza kiváló művelője lehet jelentős regények fordítója. Ennek okát abban láthatjuk, hogy az irodalom esetében a fordítást célszerű tágabban értelmezni. Egy kínai vers magyarra átültetése tulajdonképpen csak sajátos megnyilvánulása annak a törekvésnek, hogy tőlünk idegent – helyileg vagy időben távolit – ismerjünk meg.

Fordítás nélkül aligha létezhet kultúra, ám a fordítás mibenlétét legalábbis kétféle előföltéves alapján lehet megközelíteni. Kiindulhatok abból, hogy a kultúrák – vagy legalábbis a számomra fontos kultúrák – nagy vonalakban hasonlítanak egymáshoz. Egészen más föladatot jelenthet a fordítás akkor, ha valaki a különbséget, sajátságosságot, viszonylagosságot és nem az egy-
séget, az egyetemességet véli elsődlegesnek a kultúrákban, vagyis összeütkö-
zésként is szemléli a kölcsönhatásukat.

E kétféle álláspont közül Babits Mihály nyilvánvalóan az elsőt vallotta magáénak. Már 1912-ben, Dante fordítása közben írott „műhelytanulmányában” az „egységes kultúrát” nevezte meg a fordítót vezérlő eszményként.³ Abból kiindulva, hogy „a költeményben a forma a lényeg”,⁴ egyértelműen a forrásszöveg leképezéseként határozta meg a fordító föladatát: „mennél hívebbek maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban lényeg.”⁵ Ez az eszmény inkább a hű és hűtlen fordítás szembeállítását sugallja, mintsem a különféle átköltések egyanrangúságának a lehetőségét. Akkor kell egy művet újrafordítani, ha a már létező átköltés „meghamisítása az eredeti vers hangulatának”.⁶

Babits később is a forrás- és célszöveg megfelelését tartotta irányadónak. A Nyugat „Könyvről könyvre” című rovatában, 1923. május 1-jén azért dicsérte meg Tóth Árpádot, mert fölismerte, hogy a fordításban „az eredeti tónusának pontos visszaadása”, a „tökéletes formahűség s hangulati szigorúság” a cél, vagyis a célszöveg csakis akkor hiteles, ha „ekvivalens” az eredetivel, tehát „szigorú, tanulmányos hűség” jellemzi.⁷

A magyar műfordítás gyakorlatában s elméletében később is Babits véleménye számított irányadónak. Rába György például azért róttá meg Kosztolányit, mert Baudelaire *La Beauté* című versének általa készített átköltésében a kezdő sorok „a szonett mondanivalójával ellentétes hangulatot teremtenek” – szemben Tóth Árpád változatával, melynek „mondafűzése hívebben közvetíti a strófa meditatív gondolatmenetét”.⁸ Az, amit Babits visszaadásnak, Rába pedig közvetítésnek nevez, szembeállítható olyan felfogással, mely szerint a fordító szükségképpen elemeire szedi szét a forrásszöveget, azaz megfosztja kánoni rangjától, ami természetesen nem zárja ki azt, hogy – amennyiben sikeresnek bizonyul a tevékenysége – új kánoni rangot biztosít az átköltött szövegnek egy másik hagyományban. Ahogyan Babits, úgy az ő örökségét folytató utód sem vette észre a fordító tevékenységének egy fontos vetületét. „Remek magyar versek – írja Rába Tóth Árpád Milton-átköltéseiről –, de tagadhatatlanul »felbontják« az eredetit, s ez is a hűtlenség egyik formája.”⁹ A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába. Henri Meschonnic nem indokolatlanul állította, hogy léteznek fordítások, amelyek nem jutnak el a szöveg rangjára, s így elavulnak, szemben az olyan fordításokkal, amelyeket a célnyelv hagyománya elfogad szövegnek. Ezek átváltoznak, de nem öregsznek meg. Az előbbi esetben a fordítás logocentrikusnak nevezhető, amennyiben azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy az eredeti szöveg nem mutat ellenállást az olvasóval szemben. A saját jogán szövegnek tekinthető fordítás viszont nem igyekszik feledtetni a távolságot a forrás- és a célszöveg között, sőt mindkettőt történeti lényegűnek tünteti fel.¹⁰

Lehetne arra hivatkozni, hogy a Babits által félmjelzett hagyomány egyoldalúsága arra vezethető vissza, hogy képviselői csak általuk ismert európai nyelvekhez mérték a magyar örökséget. Tágabb összefüggésrendszer nyilvánvalóan megkönnyíti annak a fölismerését, hogy a formahű fordítás egyszerűen megvalósíthatatlan. Akár még úgy is lehet fogalmazni, hogy aki a fordítás hűségét emlegeti, akaratlanul is saját maga elfogultságai alapján dönti el, mikor felel meg átköltése az eredeti szövegnek. A célszöveg elsődlegességét mi sem bizonyítja jobban annál, hogy fordítás éppúgy nem létezik előföltevések nélkül, mint értelmezés. Ennél is fontosabb megjegyezni, hogy Babits saját fordítói gyakorlata sem az általa hirdetett elvek érvényét igazolja. Nem igazán ismerte föl például, hogy az időmértékes verselés csak bizonyos nyelvekben egyértelműsíthető – így az angol költészetben aligha lehet helye.

Aki megfelelést keres forrás- és célszöveg között, a fordítást az alkotástól világosan elkülöníthetőnek tartja. Ilyen szembeállítást fogalmazott meg Babits *Az európai irodalom történetében*: „August Wilhelm Schlegel maga nem nagy költő. De milyen tökéletes átérzéssel tudott behelyezkedni más költők világába! Milyen valószínűtlenül bravúros és mégis eleven művészettel faragta a kemény német nyelvbe a romantika nagy költőideáljának százféle hangulatú vesszorait! Shakespeare hatása kevesebb lenne a világon, ha ő nem lett volna. Hány kitűnő szellem kapta e nagy hatást először általa! A műfordító is a világtörténelem munkása; minthogy a méh, ki egyik virágot a másikkal megtermékenyíti, munkása a virágtenyészetnek, bár maga nem virág.”¹¹

Mai szemmel erősen bírálhatónak látszik ez az érvelés, mert a megértést a másik világába behelyezkedésként képzei el. Nem szabad azonban felednünk, hogy ez az álláspont nemcsak Magyarországon számított uralkodónak a két világháború között. Példaként Walter Benjamin ismert tanulmányára hivatkoznék, mely hihetőleg 1923–24 körül keletkezett. Ő is nagy távolságot látott költő és fordító között. A következőket írta: „Amennyiben ugyanis a fordítás a formának sajátos módja, annyiban a fordító föladatát is sajátosnak és a költőtől pontosan megkülönböztetettnek lehet tekinteni.” („Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so läßt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden.”)¹²

2. Magyar s világirodalom

A forrásszöveg elsőlegességének hangsúlyozása könnyen együtt járhat azal, hogy az értekező különbséget tesz az európai kánon központjában és peremén elhelyezkedő irodalmak között, ilyesféle módon: „Mivel a nyugati félteke irodalmi közül a kisebb nemzetek irodalmi legtöbbször a peremen helyezkednek el, bármennyire kényelmetlen (unpalatable) is, kénytelenek vagyunk elismerni, hogy a történettel rendelkező (relatable) nemzeti irodalmak csoportján belül – így Európa irodalmi körében – ezeknek a kezdetek óta rangsort teremtő viszonyok jöttek létre. E rendszeregyüttesben (polysystem) némely irodalmak a peremen helyezkedtek el, amit másképp úgy mondhatunk, hogy nagy mértékig külső hatás szerint alakultak. Ezekben az irodalmakban a fordított irodalom nemcsak olyan csatorna, mely a divatos műveket (repertoire) meghonosítja, de a választékot (alternatives) átrendezi és biztosítja.”¹³

Miért van szükség fordításra? Ezt a kérdést már a „Quer(r)elle des Anciens et des Modernes” legtöbb résztvevője, így Swift is érintette, abban a szatírájában, mely a következő címmel jelent meg 1704-ben: „Teljes és hiteles beszámoló az antikok és a modernek között a St. James Könyvtárban, múlt pénteken vívott csatáról.” Az ókori görög s latin műveket a méhhez hasonlította, mely a tápláló s élvezetet okozó méz s a tisztánlátáshoz szükséges fényt adó viasz készítésével foglalkozik, a moderneket viszont a pók képében jele-

nítette meg, amely méreggel öl. Az antik művek száma csekély, de hosszabb életűek, a modern művek viszont a korábbiakon élőködnek és hamarabb avulnak. Szembeállításának különös élt adott azáltal, hogy föltételezte, hogy a régebben keletkezett művek a később írottaknál korszerűbbek, s ezért azt állította, „a modernnek sokkal ósdiabbak” (the Moderns were much more ancient of the two).¹⁴

Babits töredékben maradt vállalkozása, *Az európai irodalom olvasókönyve* lényegében Swift eszményének felel meg. A kánon központi részét Babits a klasszikus ókor alkotásaival azonosította, amelyekről úgy vélekedett, hogy azok egyszer s mindenkorra ihlető forrást jelentenek az utókor számára, hiszen előképei a későbbi századokban keletkezett műveknek. Meg volt győződve arról, hogy e régi szövegek hatása révén jött létre a világirodalom. 1928-ban, a *Könyvbarátok Lapja* hasábjain „A vers jövődjé” címmel a „Quer-(r)elle” résztvevőinek kedvelt metaforáját földidézve érvelt: „Az európai irodalom egy és oszthatatlan: étapppjai úgy, mint válságai, ugyanazok. [...] A költők szinte egymás vállára álltak, egymás ihletét folytatták és kiegészítették.”¹⁵

A szóban forgó olvasókönyvbe csakis akkor kerülhetett be valamely mű, ha a fordító „formahíven ültette át” az idegen szöveget.¹⁶ „Nem adja vissza” az átköltés az eredeti „logikai tartalmát”, csakis akkor, ha a „külső és belső formáihoz egyképpen ragaszkodik”.¹⁷ Ennek a követelménynek alapján döntötte el Babits, vajon szükséges-e valamely írói alkotást újr fordítani.

Aligha lehet vitás, hogy nyelvek és hagyományok számos lényegi tulajdonságát figyelmen kívül hagyja az, aki ilyen követelményt állít föl. Lehet, Babits a verses költészet fordítására összpontosította figyelmét, s ezért nem gondolt arra, hogy a magázás és tegezés érvényességi köre nem ugyanaz a különböző nyelvekben. Azt viszont már kevésbé lehet megérteni, miért nem fontolta meg annak a következményeit, hogy némely vershagyományokban a sor az alapvető egység, vagy miért nem mérlegelte azt, milyen sok tényező akadályozza a sorról sorra megfeleltetés kivihetőségét. A szóhossz és a mondatrészek köre változó: a latinban nincs névelő, az angolban a szavak általában rövidebbek, mint a magyarban, az angolban a szórend, a magyarban viszont a végződés jelöli az egyes szavaknak a mondatban játszott szerepét, ami annyit jelent, hogy a szórend bonyolításának az utóbbi nyelvben sokkal kisebb súlya lehet, mint az előbbiben – és a példák sorát sokáig lehetne folytatni. Csakis a hagyományok közötti efféle különbségeket elhanyagolva lehetett abban megjelölni a fordító föladatát, hogy hozzáférhetővé tegye a világirodalmat a magyar olvasók számára. Amikor Babits szöveggyűjteményt tervezett, Halász Gábor segítségével azt igyekezett megállapítani, milyen műveknek hiányzik a hű magyar fordítása. Az Athenaeum kiadó azután lényegében az ő elképzelésének megfelelően készítette el egyes irodalmak „kincsházait”. A kánoni rangot a forrásszövegeknek kellett biztosítaniuk. A célszövegek minősége kissé egyenetlennek bizonyult.

3. Jelentő és jelentett (Kosztolányi)

Kosztolányi szemlélete nemcsak a kánoniség eszményével szemben tanúsított bizalmatlansága alapján állítható szembe Babitséval, hanem azért is, mert az átköltéseknel a célszöveget tekintette elsődlegesnek. Míg Babits az idegen költemény elsajátítására törekedett, addig Kosztolányi figyelme két kultúra viszonyára, párbeszédére irányult. 1920-ban, Goethe *Über allen Gipfeln...* kezdetű verséről írott tanulmányában azt írta: „A műfordítást mindig kísérletnek tekintem.”¹⁸ Ez a kijelentés kétféleképpen érthető. Egyrészt az esszé szó eredeti jelentésére lehet utalni. Kosztolányi szoros összefüggést tételezett föl átköltés és értelmezés között. Az idegen nyelvű költeménynek magyar nyelvű változatát az olvasás sajátos, felfokozott módjaként szemlélte. „A műfordítás ennél fogva elsősorban kritikai munka” – állította a *Modern költők* második kiadásához 1921-ben készített Előszóban.¹⁹ A fordítás kísérletszerűsége másfelől úgy is értelmezhető, hogy Kosztolányi a nyelvnek történeti lényegű eseményeként fogta fel a jelentős fordítást. „Amikor Luther lefordította a Bibliát, valami történt” – írta Paul de Man,²⁰ és a magyar költő már 1913-ban a flamand születésű irodalmárhoz hasonló szellemben fogalmazta meg a fordításról kialakított eszményét, *A holló* magyar változatairól készített tanulmányában és a *Modern költők* első kiadásának Előszavában. „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak” – hangoztatta, amikor bírálat érte Poe költeményének általa készített átköltését,²¹ a versfordításából készített első gyűjteményét pedig ezzel a figyelmeztetéssel bocsátotta a közönség elé: „Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak.”²²

Nem vitás, hogy e szemlélet előzményét a német romantikában kereshetjük. A jórészt Friedrich Schlegeltől származó „Athenaeum-töredékek” is a célszöveg elsődlegességét sugallják, és azt, hogy a fordítás nem utánzás, de újra-teremtés. „Hogy a régieket tökéletesen ültethesse át modernre, a fordítónak annyira a birtokában kell lennie az utóbbinak (müßte der Übersetzer desselben so mächtig sein), hogy mindazt, ami modern, adott esetben maga is művelni tudja; (daß er ebenfalls alles Moderne machen könnte) egyszersmind azonban az antikvítás megértése is olyképp lenne a szükséges számára, hogy ne csak utánozni legyen képes, de újjáteremteni (wiederschaffen) is.”²³

Azok, akik Kosztolányi némely fordításait szabadságukért kárhoztatták, nem vették igazán figyelembe, hogy a *Modern költők* című gyűjteményt már első kiadásakor a forrás- és célszöveg megfelelését helytelenítve jelentette meg. „Azt se tagadjuk – írta –, hogy ezektől a költőktől tanultunk is, egy igazságot tanultunk, hogy hűnek kell lennünk önmagunkhoz.”²⁴ Ez a célkitűzés arra enged következtetni, hogy Babits és Kosztolányi irodalomszemléletének eltérését nem ajánlatos az első világháború utáni időszakra korlátozni, hiszen gondolkozásmódjuk között már 1914 előtt is lényeges távolság volt. Hiba volna Babits költészetszemléletét tárgyiasabbnak, Kosztolányiét pedig szubjektívebbnek minősíteni, mert a *Szegény kisgyermek panasza* szerző-

je nem önkifejezést keresett a költészetben, hanem inkább arra törekedett, hogy a nyelv működésére adjon lehetőséget. Halász Gábor, ki 1935-ben a Nyugatban tévedésektől nem mentesen méltatta Kosztolányi életművét – a *Meztelenül* nyelvi erejét például a *Számadás* versbeszédéhez képest többre értékelte –, azt mindazonáltal indokoltan szögezte le, hogy „nála nem a vers fogja igába a nyelvet, hanem a nyelvi lehetőségek fakasztják ki a költészetet”.²⁵ Rába György is éles szemmel vette észre, hogy fordításaiban Kosztolányi Babitscsal ellentétben nem szívesen folyamodott a forrásszöveg szavát vagy mondatszerkesztését közvetlenül visszatükröző megfogalmazáshoz („calque”-hoz), s ezzel is magyarázható, hogy átköltéseiben nehéz volna idegenszerűséget találni.²⁶

Kosztolányi azzal az indokkal fordította le *A hollót*, hogy másokkal szemben ő két olyan vetületét különböztette meg a nyelvnek, amelynek összebékíthetetlenlése okozta az átköltés fő akadályait. Bírálói általában csak a jelentett világra figyeltek, míg ő a jelentő szintjét sem hanyagolta el. Erre utalt, amikorra azt írta: „inkább a szavakhoz voltam hűtlen a zene javára”,²⁷ és ugyanezt a kettősséget hangsúlyozta 1928-ban *Ábécé a fordításról és fordításról* címmel megjelent tanulmányában: „*Désir* helyett értelmi fordítása tehát: *vágy*, de zenei fordítása inkább ez lehetne: *vezér*. E két nehézség közt tétováz az, aki idegen verset akar átültetni.”²⁸ A Poe művéről írt műhelytanulmányának egy részlete világosan elárulja, hogy szerzője szerint a fordítónak okvetlenül figyelnie kell a jelentő síkján történő folyamatokra: „Egyik sorom így kezdődik: *A szoborról, a komorról...* Elek Artúr megfelkiáltójelezi a *komor* szót, mert nincs benne az eredetiben. Istenem, én itt egy szójátékot fordítottam le, amivel – föllebbról – adós maradtam.”²⁹

A jelentő ismétlődései nagyon szorosan kötődnek az egyes vershagyományokhoz. Ezért tartotta Kosztolányi végső soron fordíthatatlannak a költészetet, megelőlegezve Roman Jakobsonnak 1959-ben tett észrevételét. „A szójáték – írta az oroszországi születésű nyelvész – vagy – szakszerűbb (more erudite) és talán pontosabb szakszóval élve – a paronomászia uralkodik a költői művészetben, és a költészet – akár teljes érvényű (absolute), akár korlátozott szabályként érvényesül benne a szójáték – meghatározása révén fordíthatatlan. Csak alkotó áttétele lehetséges.”³⁰

Számtalan példával lehetne bizonyítani, mennyire figyelt Kosztolányi a jelentő kitüntetett szerepére. Blake *Tigris* című költeményének első szakaszában például nemcsak idegen eredete miatt nem emelte át a „szimmetria” szót a magyar szövegbe, s még csak nem is kizárólag azért, mert fordításaiban került az eredeti nyelvénél közvetlenül érzékelhető nyomait. Főként a betűrím újraköltése foglalkoztathatta, mert nyilván észrevette, hogy a szakasz utolsó sorában így lehet kiemelni a tökéletes megformáltság félelmetességét. Jól érzékelhető ez, ha az angol költeményt Kosztolányi s Szabó Lőrinc magyar szövegével együtt olvassuk:

Tyger! Tyger! burning bright
 Tigris, tigris, csóváfény
 Tigris! Tigris! éjszakánk
 In the forests of the night,
 éjszakáknak erdején,
 erdejében sárga láng,
 What immortal hand or eye,
 mily kéz adta teneked
 mely örök kéz szabta rád
 Could frame thy fearful symmetry?
 szörnyű és szép termeted?
 rettentő szimmetriád?

Lehetne arra hivatkozni, hogy Kosztolányi csakis azon az áron törekedhetett a jelentő szintjén fordításra, hogy háttérbe szorította a jelentett világát, ám az efféle általánosításnak semmiféle jogosultsága nincs. Ha megnézzük Blake versének utolsó előtti, ötödik szakaszát, világossá válik, hogy Szabó Lőrinc túlzottan tömörnek találhatta e négy sort, és ezért az eredeti angol szövegnek az első felét egyszerűen figyelmen kívül hagyta. Kosztolányi ezzel szemben a szakasz egészét bontotta részekre és alakította át új egésszé:

When the stars threw down their spears,
 Hogy a csillagfény kigyúlt
 S amikor befejezett,
 And water'd heaven with their tears,
 s az ég nedves könnye hullt,
 mosolygott rád a mestered?
 Did he smile his work to see?
 Rád mosolygott Alkotód?
 Te voltál, amire várt?
 Did he who made the Lamb made thee?
 Ki bárányt is alkotott?
 Aki a Bárányt, az csinált?

A rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét. Azok a fordítók, akik megvannak győződve a jelentett elsődlegességéről, könnyen elmulasztják a hangsúlyozásnak ezt a módját. A hangismétlések, amelyek Mörike *Auf eine Lampe* című 1846-ban írott költeményének végsorát élesen megkülönböztetik a szöveg megelőző kilenc sorától, Szabó Lőrinc átköltésében nem érzékelhetők:

„Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.“

„Íme: saját magában üdvözülni a szép.“

Baudelaire *Les chats* című, egy évvel későbbi költeményének ugyancsak Szabó Lőrinctől származó átköltésében nincs nyoma a „science” és „silence”

közötti megfelelésnek („correspondance”), mely pedig a szöveg értelmezése szempontjából kulcsfontosságú:

Amis de la science et de la volupté,
 A lázas szeretők s a kéj barátai,
 Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres:
 a homály rémeit keresik és a csöndet:
 L'Èrebe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
 gyászhintaja elé foghatná Orkuszt őket,
 S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
 ha meg tudnák dacos nyakuk hajlítani.”

Ellenpéldaként Robert Browning *Men and Women* címmel 1855-ben megjelent kötetéből az *After* című költeménynek Kosztolányi által készített átköltését említeném. Nemcsak az komoly érdeme e változatnak, hogy mindenütt indokolt a sornak mint egységnek a zártsága, illetve az átkötés, de a negyedik sor betűírmjei tökéletesen jelzik, hogy a halálra vonatkozó szavak köré szerveződik a vers egésze:

Take the cloak from his face, and at first
 Takard föl arcát, és elém borulva
 Let the corpse do its worst.
 rémítsen el a hulla.
 How he lies in his rights of a man!
 Mint férfi néz most is reám még!
 Death has done all death can.
 Megtette a halál már magáét.
 And absorbed in the new life he leads,
 Új életébe süpped, önmagába,
 He recks not, he heeds
 s csöppet se bánja
 Nor his wrong nor my vengeance – both strike
 se bosszumot, se bűnét – mind a kettő
 On his senses alike,
 számára meddő,
 And are lost in the solemn and strange
 s a változás ünneplő-ijedelmes
 Surprise of the change.
 lázában elvesz.
 Ha, what avails death to erase
 Mit ér, hogy a halál s a vére most a
 His offence, my disgrace?
 sértését és szégyenem lemosta?
 I would we were boys as of old
 Bár gyermekek volnánk, mint réges-régen

In the field, by the fold –
 künn a cserénynél és a réten –
 His outrage, God's patience, man's scorn
 a vétke s a Sors nem nyomná az elmém
 Were so easily borne.
 könnyen viselném.

I stand here now, he lies in his place –
 Itt állok, ő meg fekszik. Mit akarsz hát?
 Cover the face.
 Takard le arcát.

Ha gondolunk arra, hogy egy vers hatása nemcsak a jelentettre, de a jelentőre is visszavezethető, pontosabban a kettő összjátékának a következménye, tévesnek bizonyul a hiedelem, hogy újabb költőink a Nyugat első nemzedékének tagjaihoz képest kevésbé szabadon fordítanak. Tandori Dezső például általában nem követi Kosztolányi példáját, amennyiben nem szerez érvényt a szójátékoknak. Wallace Stevens *Anecdote of the Jar* című költeménye az amerikai költő műveiből a fordító által készített válogatásban található, ezért aligha lehet arról szó, hogy külső kényszer hatására készült.

I placed a jar in Tennessee,
 Egy kerek korsót kitettem
 And round it was, upon a hill.
 Egy dombra Tennesseeben.
 It made the slovenly wilderness
 A lompos vadon, mondhatom,
 Surround that hill.
 Körül is vette szépen.

The wilderness rose up to it,
 A vadon felnőtt, kiterült
 And sprawled around, no longer wild.
 Körötte, nem volt már vad.
 The jar was round upon the ground
 Korsó, kerek, a föld felett,
 And tall and of a port in air.
 Magas kapu a légben.

It took dominion everywhere.
 Teret hódított mindenütt.
 The jar was gray and bare.
 A szürke, csupasz korsó.
 It did not give of bird or bush,
 Se bokor, se madár, magában áll
 Like nothing else in Tennessee.
 Egy korsó Tennesseeben.

Az angol nyelvű szövegben feltűnő a hangismétlés a második szakasz harmadik sorában, mely különös hangsúllyal teremt összefüggést az ember készítette műtárgy és a föld között. A kerekesség és a formátlanlanság szembeállítás a többféleképpen értelmezhető. Lehet mű és háttér, teremtő képzelet és valóság, vagy akár mű és értelmezés kettősségére is gondolni – ez utóbbi esetben a költemény arra emlékeztet, hogy valamely tárgy csakis értelmező távlat révén válhat műalkotássá. Annyi mindenesetre valószínű, hogy a hangismétléssel kiemelt sorból („The jar was round upon the ground”) kiindulva magyarázható a vers, pontosabban az a viszony, amely kifejezetten kétértelműnek bizonyul. Tandori átköltésében éppen a kérdéses szavakból hiányzik az ismétlés, míg másutt bőven található asszonánc – olyan töltelékszavak („mondom”, „szépen”) is szaporítják őket, amelyek zavaró ellentmondásokat teremtenek a jelentésben. Röviden szólva, az amerikai vers rejtvénytyszerűen különös, a magyar viszont akár meglehetősen laposnak is nevezhető.

A jelentő szintjén fordítás azzal is járhat, hogy lehetőleg csak akkor szerepeljen betűrím vagy szójáték az átköltésben, ha a forrásszövegben is előfordulnak ilyen belső ismétlődések. Vajthó László már 1923-ban emlékeztetett erre, amidőn nehezményezte, hogy Tóth Árpád fordításai közül Verlaine *Chanson d’automne* című versének magyar átköltése „modorosan” hangzik, *A hollóban „a hangutánzás erőltetett”, az Über allen Gipfeln... pedig „nagyon mondvacsínáltan kezdődik nála”*.³¹

Hasonló kifogást Babits némely fordításaival szemben is föl lehetne hozni. Gyakran hivatkoznak arra, hogy ő nagyon fogékony volt a hangismétlődések iránt, de ez némi kiegészítés nélkül akár még félrevezető állítás is lehet. A *Pávatollak* versei valóban éppúgy kacérkodnak a hangszimbolikával, mint a *Levelek Irisz koszorújából* s a *Herceg, hátha megjön a tél is!* Ez azonban nem egészen egyértelmű azzal, hogy Babits a jelentő világának elkötelezettje volt. Poe *The Bells* című költeménye s Babitsnak e szöveg alapján készített fordítása ugyan egyaránt sok hangutánzó elemet tartalmaz, csakhogy amikor az angol szövegben ismétlődik egy szó, a magyarban rokon értelmű szavak követik egymást. A makacs egyhangúságot így másféle modorosság váltja föl:

How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!

[...]

Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,

[...]

From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells –

Halld, mint pendül, kondul, csendül
Át az éj jegesjégén,

[...]
 Ritmussá fut ám
 Mintegy titkos rím után
 [...]
 Sok harang, giling, galang,
 Gingalang,

Nehéz volna tagadni, hogy az angol eredeti rendkívül üres, és így óhatatlanul is föltehető a kérdés, miért akarta Babits bevenni e költeményt európai olvasókönyvébe. A nemzetközi kánonba vetett hittel szemben azért is lehet kétséssel élni, mert viszonylag kevés a valóban többnyelvű olvasó, aki jó néhány hagyományban képes otthonosan mozogni. Noha a jelentős költő természetesen sokkal többet ért a versekből, mint akár a tudós értekező, a nyelvtudás azért elengedhetetlen előfeltétele lehet a hagyomány elsajátításának. Baudelaire, Mallarmé s Valéry is becsülte Poe költészetét. Csodálatukat T. S. Eliot egyértelműen arra vezette vissza, hogy „e költők közül egyik sem tudott nagyon jól angolul”.³² Babits esetében is hasonló lehet a magyarázat. Hihetőleg azért is fordíthatta előszeretettel Wilde, Poe, sőt Swinburne verseit, mert számára lényegesen könnyebben érthetők voltak, mint – mondjuk – Donne vagy Hopkins költeményei.

Az egyes nyelvek történeti és verselési öröksége eleve kétségessé teszi annak a lehetőségét, hogy a forrásszöveget vegyük irányadónak a fordítás lényegének a meghatározásakor. Bizonyos nyelvek tágabb, mások szűkebb lehetőséget adnak az összetett szavak alkotásának. Gottfried Benn *Statische Gedichte* című költeményének első szava, az „Entwicklungsfremdheit” magyarra lefordítható egyetlen szóval, angolra vagy franciára viszont aligha. Ugyanez áll Celan néhány verseskötetének a címére (*Die Niemandrose, Sprachgitter, Engführung, Atemwende*), vagy Vörösmarty *Az emberek* című költeményében a következő sor metaforájának mindkét tagjára: „Az emberfaj sárkányfog-vetemény.”

E kiragadott példák éppen csak jelzik, hogy az említett nyelvek emlékezete nagyon különböző lehetőségeket ad a költői beszédmód számára. Bővebb kifejtéssel további eltéréseket lehetne megvilágítani az egyes nyelvi hagyományok között. A német örökség például a szófejtésnek olyan központi szerepet juttat a költői beszédben, hogy német verseket már csak ezért is nehéz más nyelvekre fordítani. Jelzésszerű példaként akár arra is utalhatok, hogy a német költészetben az idézetet olykor azonos szóelem ismétlődése érzékelteti, mely szinte az idézőjel helyét veszi át. Goethe *Iphigénia Tauriszbán* című prózai színművében például ilyen ismétlés jelzi a harmadik felvonás elején, hogy Oresztész Klüthaimnésztra szavaira emlékeztet: „Verfolgt den Verbrecher; euch ist er geweint!”

Babits 1928-ban közreadott átköltéséből hiányzik a közvetettségnek ez a kiemelése, sőt a magyar sornak a jelentő hang és mondatszerkesztés vonatkozásában szinte semmi köze nincs a némethez: „Üssétek! Utána! Hajrá! Tietek!”

Ez az egyszerű eset természetesen nem adhat fogalmat arról, milyen nehéz föladat elé is állítják a fordítót a német szófejtés végtelennek látszó lehetőségei. Hölderlin vagy Heidegger műveinek, vagy akár a *Faust* második részének sokszor szinte reménytelennek mondható fordításai azonban segítséget adhatnak annak a megértéséhez, miért hiányzik a magyar költészet nemzetközi visszhangja. Nyelvünk sokféle végződése még a német szófejtésnél is komolyabb akadály lehet az olyan fordító számára, aki a jelentő világát is figyelembe igyekszik venni. Elképzelhető, hogy a németből átvett tükörszavak is okolhatók azért, hogy talán némely magyar verseknek német átköltése sikeresebb, mint angol vagy francia megfelelőik.

Tagadhatatlan, hogy akadnak esetek, amikor a magyar vers fordítója nem szűkíti figyelmét a jelentett síkjára, de az ilyen esetek száma csekély – inkább csak nyelvész-költőkre korlátozódik. A *Szondi két apródjának* szinte kellemetlenül torz hatású szójátékát például Makkai Ádám a következőképpen próbálta újjáalkotni angol fordításában:

„Mint hulla a hulla! veszett a pogány,”

„Like crops fell the corpses, the Turks fell or fled,”

Természetesen ezúttal is meg lehet jegyezni, hogy a sor második felének nyelvi ereje csak az eredetiben érvényesül, de legtöbb esetben ennél is súlyosabb kifogást lehet megfogalmazni: a fordítás olyan egyhangú hatást kelt a jelentő vonatkozásában, hogy a célszöveg modorosán hangzik. Az egyforma szövegvégzések például nem annyira versre, mint inkább ritmikus prózára emlékeztetnek a *Mama* Edwin Morgantól származó átköltésében:

Már egy hete csak a mamára
gondolok mindig, meg-megállva.
Nyikorgó kosárral ölében,
ment a padlásra, ment serényen.

All this last week I have been thinking
of my mother, thinking of her taking
up in her arms the creaking basket
of clothes, without passing, up to the attic.

A Peter Hargitai díjnyertes és Harold Bloom által is méltányolt válogatásában olvasható átköltés sokkal versszerűbb, némi betűrim is előfordul, viszont itt is hiányzik az összetettség, mely az átkötéses első két sor utáni tagoltság okozta lelassulásból származik:

For a week now, shopping now and then,
I think only of mamma.
Carrying a creaking laundry basket,
she briskly went up to the attic.

József Attila egy-egy bonyolultabb költeménye, de akár még Arany korában idézett sora is hozzásegíthet ahhoz a fölismeréshez, hogy a magyar költészet azért is kevésbé fordítható, mert fontos szerepet játszik benne a figura etymologica, melynek lehetőségei sok nyelvben erősen korlátozottak.

„Húzd rá cigány, ne gondoldj a gonddal!”

Ennek a sornak nem találtam értékelhető fordítását. Kudarccok hosszú sora áll Peter Zollman és Jean Rousselot átköltése mögött:

„Strike up, Gypsy, let your troubles go!”

„Joue donc, Tzigane! Et n’aie souci de la misère!”

Ugyancsak hasztalan erőfeszítéseknek tekinthetők *Az ember tragédiája* utolsó szavainak idegen nyelvű változatai, a többé-kevésbé kétnyelvű Dóczi Lajos száz évnél is idősebb próbálkozásától a költő Jean Rousselot fordításán át a tudós Thomas R. Mark készítette szövegig:

„Ihr hört es, Menschen! Kämpfet und vertraut!”

„Homme, je te l’ai dit: lutte et aie confiance!”

„Strive on and struggle, and steadfastly trust.”

Nem szabad a fordítókat elmarasztalni e kudarcokért. A fordításról 1928-ban keletkezett s korábban már említett tanulmányában Kosztolányi világosan megjelölte az eredménytelenségnek az elsődleges okát: „Ha egy verset átplántálunk idegen talajba, gyakran elsorvad, nem is mindig a fordító hibájából, de az is megeshetik, hogy új életre kel, szebb lesz, mint az eredeti, mégpedig nem mindig a fordító érdeméből. [...] Néha maga a nyelv szelleme hat. Ami nálunk rossz és elcsépelt, az náluk jó és eredeti lehet, s megfordítva.”³³

Az, ahogyan Kosztolányi a nyelv szellemére hivatkozik, Paul de Man ötvenöt évvel később tett állításait előlegezi, melyekkel azt hangsúlyozza, hogy a fordító szándékához képest elsődlegesek olyan nyelvi sajátosságok, amelyeket nem a fordító hozott létre. Példája a *Brot und Wein*, melynek francia megfelelője érvénytelen, mert „»Pain et vin« az, amit a vendéglőben, olcsó vendéglőben ingyen lehet kapni.”³⁴

4. Fordíthatatlanság

Benjaminnek az a tanulmánya, amely de Man idézett előadásának kiindulópontjául is szolgál, a fordíthatatlanságot olyan értelemben tárgyalja, mely rokonságot mutat Kosztolányi nézeteivel. De Man emlékeztet arra, hogy a tanulmánynak a címe is utal a fordíthatatlanságra, hiszen a „föladat” („Aufgabe”) „azt is jelentheti, hogy föl kell adni a föladatot”.³⁵ Gadamer is hason-

lóan érvel *Olvadni annyit jelent, mint fordítani* (Lesen ist wie Übersetzen) címmel 1989-ben készült tanulmányában: „Mindenesetre (Jedenfalls) a hermeneutikai parancs úgy szól, hogy inkább a fordíthatatlanságnak, mintsem a fordíthatóságnak a fokozatain kell elgondolkozni (nachzudenken).”³⁶ Mivel mindhárom szerző észrevételének előzményei megtalálhatók a német romantikában – „Ami a szokványosan jó vagy kiváló fordításokban elvész, éppen az a legjobb” („Was in gewöhnlichen guten oder vertrefflichen Übersetzungen verlorengeht, ist gerade das Beste”), mondta Friedrich Schlegel³⁷ –, nem teljesen indokolatlanul jutott André Lefevere arra a következtetésre, hogy Benjamin tanulmányát bizonyos országokban erősen túlbecsülték: „Walter Benjamin esszéje, *A fordító föladata*, újabban sok dicsőítést kap a német hagyomány elágazásait (ramifications) nem ismerő angolszász világban, pedig voltaképp először Herder, Goethe, Schleiermacher és Schopenhauer által megfogalmazott némely gondolatok kidolgozása.”³⁸

Mi fordítható, illetve fordítandó egy szövegből s mi nem? Kosztolányi egyáltalán nem hitte nyilvánvalónak a választ e kérdésre, mert történeti fogalomnak vélte a fordítást. Úgy érezhette, ha a *Max und Moritz* Rudnyánszky Gyula jóvoltából *Marci és Miska* néven vált ismertté, akkor neki is van joga az *Alice in Wonderland* magyar átköltését *Évike Csodaországban* címmel a gyerekek kezébe adni. Bármennyire igaz legyen is, hogy „a tulajdonnevek intézménye az azonosító utalás (identifying reference) beszédműveletének a végrehajtására szolgál”,³⁹ e meghatározást érdemes azzal kiegészíteni, hogy az azonosító utalások mindig egy-egy értelmező közösséghez tartoznak. Egy szó csak valamely értelmező közösségen belül számít tulajdonnévnek. A „Deronda” szóról például a magyar anyanyelvűnek csak akkor juthat eszébe George Eliot regényhőse, amennyiben hallott a *Daniel Deronda* című könyvről, a magyarul nem tudónak viszont arról nem lehet tudomása, hogy e szó nem éppen hízelgő jelentésű „beszélő névnek” is felfogható. Az idegen tulajdonnevek egy része elveszíti eredeti mellékjelentéseit, ha másik hagyományba próbálják átemelni, vagy ellentmondhat a tőle különböző nyelv, irodalom s kultúra szabályainak. Az előbbi érzékelhető az Ószövetség első mondatának olyan átköltéseiben, amelyek az „elohim” szót az „Isten” megfelelőjével helyettesítik, azaz keresztény átértelmezést adnak; az utóbbira példa Nerval *Fantaisie* című költeményének második sorában egy német zeneszerző neve, melyet csakis „wëbre”-nek lehet ejteni, hiszen másképp nem rímelhette a következő sor végével:

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets!

Mondhatnók, hogy a jelentő fontossága miatt a költészet nyelve némileg emlékeztet a tulajdonnév lényegére. A tulajdonnevek megőrzéséhez vagy átalakításához hasonlóan fogas kérdést jelent a közmondások és szólások (proverbiumok) fordítása. „Baudelaire-t fordítani annyi, mint egy közmondást visszazengengetni” – nyilatkozta Kosztolányi 1917-ben a Nyugatban.⁴⁰ Mire is gondolhatott? Alighanem arra, hogy a „betű szerint” fordított költemény ugyanúgy nem költemény, mint ahogyan a „betű szerint” fordított közmondás nem közmondás. Mindkét esetre vonatkoztathatók Pál apostolnak a Korintusbeliekhez írt második levelének sokszor idézett szavai: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít.” A „Dichtung” ugyanúgy mélyen őrzi az egyes nyelvi kultúrák emlékezetét, mint a szólás vagy a szállóige. „Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik” – írta Kertész Manó *Szokásmondások* című könyvéről, 1922-ben.⁴¹

Ha ezt olvassuk az *Ágnes*-ben: „több is veszett Mohácsnál (amint azt ezen a nyelven mondani lehet)” – önkéntelenül is eszünkbe juthat, hogy e szavakat más nyelvre bajosan lehet átültetni. Hans-Henning Paetzke 1982-ben kiadott német változatában ez áll: „Noch ist Polen nicht verloren (wie man das in dieser Sprache sagen kann).” Rába György akkor ad találó jellemzést a költői megnyilatkozást a közmondásszerűhöz hasonlító Kosztolányi átköltéseiről, midőn azt hangsúlyozza, hogy „tulajdonképpen nem fordít, hanem magyarul gondolja végig a szöveget”⁴² Újabban Kulcsár Szabó Ernő érvelt hasonló módon, kiemelve, hogy Kosztolányi két álláspontot hiteltelenít. Egyrészt azt a felfogást teszi félre, mely szerint az idegen szöveg voltaképp átlátható, nem igazán tanúsít ellenállást. A műfordítás hűségének ilyen eszménye „éppen nem megértést hajt végre, hanem a másik idegen igényének felfüggesztésén munkálkodik”. Másfelől birtokba vehető tárgynak tekinti az idegen szöveget, „rá mint dologra, nem pedig az általa nekünk mondott »igazra« kíváncsi”.⁴³

Elismerve, hogy a fordíthatatlanság kérdésében, valamint fordítás és kritika hasonlóságának állításában Kosztolányi véleménye igen közel állt a Benjaminéhoz, föltehető a kérdés, mennyiben mutat eltérést kettejük felfogása. Két tényezőre utalnék.

Egyrészt arra, hogy Benjamin messianizmusa idegen volt a magyar költőtől, aki inkább vallott olyan szemléletet, amelyet Gadamer az emberi én „modern” értelmezésének minősít. Amikor de Man Benjaminsnak a fordítással foglalkozó tanulmányáról adott elő a Cornell Egyetemen – 1983-ban, tehát halála évében –, Gadamernek *A modernség szemléletei* című gyűjtemény számára eredetileg *A huszadik század alapvetései* címmel írt eszme-futtatását vette kiindulópontul. Gadamer szerint a jelenkor három szempontból is együgyűnek (naivnak) látja azt, ahogyan a múltban az én fogalmát felfogták. Mindenekelőtt már nem hisszük, hogy a beszélő ellenőrizni tudná saját beszédét. A történetiség is átértelmeződött: a megértést olyan folyamatnak

tekintjük, melynek során az olvasó fölismeri annak a mozgásnak a történetiségét, mely a szöveg s az olvasó között végbemegy. Végül már nem gondoljuk, hogy a fogalminak s köznapinak vélt nyelv szétválasztható egymástól.⁴⁴ Amennyiben elfogadjuk Gadamer érvelését s de Mannak azt a véleményét, hogy a költészet messianisztikus felfogása lényegében Kant előtti álláspontot tükröz, megállapíthatjuk, hogy Ady költészetszemlélete vallásos színezetű, Kosztolányié ellenben fejlődéstörténetileg későbbi szakaszhoz kapcsolható.

A másik lényeges eltérés Kosztolányi s Benjamin álláspontja között röviden úgy összegezhető, hogy míg Kosztolányi a befogadót vette irányadónak a költészet lényegének meghatározásakor, addig Benjamin nem tartotta üdvösnek a befogadó figyelembevételét. A fordító föladatáról írt tanulmányának első mondata így hangzik: „Sehol nem bizonyul gyümölcsözőnek egy műalkotás vagy művészi forma megismerésénél, ha a befogadót veszik figyelembe.” („Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar.”)⁴⁵ Ez az álláspont természetes következménye volt a nyelv messianisztikus felfogásának, és érthetővé teszi, miért idegenkedett Benjamin attól, hogy a célszöveg felől közelítsen a fordításhoz, s miért idézte egyetértéssel Rudolf Pannwitz következő megállapítását: „a fordító alapvető tévedést követ el, ha saját nyelvének esetleges állapotát őrzi meg, ahelyett hogy alávetné azt az idegen nyelv erős mozgásának” („der grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist, daß er den zufälligen Stand der eigenen Sprache festhält, anstatt sie durch die fremde gewaltig bewegen zu lassen”).⁴⁶

5. Fordítás és szövegközöttség

Az elmondottakból önként adódik a tanulság, hogy fordításról és szövegközöttségről együtt célszerű töprengeni. A magyar irodalom szempontjából kétféleképpen lehet e két jelenség viszonyát értékelnünk. Barta János mindkettőre emlékeztetett *Az összehasonlító irodalomtudomány alapvetéséhez* címmel 1969-ben írt tanulmányában. Egyrészt arra figyelmeztetett, hogy „a modern polgári Európában a nemzeti kultúrák az elemi erejű fenyegetettség állapotában élnek”.⁴⁷ Másfelől annak a véleményének adott kifejezést, hogy nemzeti irodalomban gondolkodó tudósaink hamisan értékelnek. Több példára hivatkozott. Itt csak egyiket idézném: „Babits fiataalkori lírája az átköltéseknek, a »teremtő hamisítások«-nak kimeríthetetlen példatára. [...] Az értő olvasó számára az ilyen mű valósággal transzparenssé, áttetszővé válik.”⁴⁸ Mint ismeretes, ez utóbbi föltevés szinte azonnal bizonyítást kapott, amennyiben Rába György alapos elemzést készített Babits korai verseinek áthallásairól.⁴⁹

Annyi bizonyos, hogy ma Barta János mindkét megjegyzése roppant időszerű. Az emberek mozgékonyabbá váltak, és a kulturális érintkezések már

nem csak helyhez kötött nyelvi közösségek között jönnek létre. Ezért is igaz, hogy egyre inkább csak szövegek között lehet olvasni. A huszadik század végére általában jellemző az Európai Közösség egyik irodalmár szakértőjének az okfejtése: „Minden szöveg tartalmaz fordított alkotórészeket: idézett mondatokat, szavakat, hétköznapi fordulatokat, metaforákat, egész bekezdéseket stb. Gyakori eset, hogy ezek az »átvett elemek« – nem csak kölcsönszavak – régen bekerültek egy adott nyelvbe, illetve szövegbe, és így már nem érzékeljük azt, hogy »idegen« vagy fordított alkotórészek. Nincs rá ok, hogy különválasszuk őket olyan szövegektől, amelyek teljes egészükben fordítások.”⁵⁰

A forrásszöveghez a megfelelés jegyében igazodó fordítás már csak azért is sebezhető lehet, mert az eredetinek tekintett szöveg maga is tartalmazhat fordítást vagy olyan részalkotókat, amelyek harmadik örökséghez tartoznak. Ezra Pound azt írta, hogy Milton „az angol nyelvet latinná próbálta tenni, úgy használta a ragozás nélküli nyelvet, mintha az ismerné a ragozást”.⁵¹ Vladimir Nabokov arra figyelmeztetett, hogy az *Anyégin* fordítói általában nem gondolnak arra, hogy e költeményben mintegy másodlagos jelrendszerként szerepel a francia nyelv, melyből sok tükörfordítás is található a szövegben. Sőt, nemcsak francia, de eredetileg angolul írott művek francia fordításából vett idézetek is gyakoriak, s ezek mintegy hármassá rétegzettséget idéznek elő.⁵²

Amennyiben fordítani annyit jelent, mint távoli kultúrák között kapcsolatot teremteni, s e távolság éppúgy lehet tér-, mint időbeli, akkor korántsem könnyű megvonni a fordítás érvényességi körét. Mi számít fordításnak? Lehet-e *A walesi bárdok*at úgy tekinteni, mint Thomas Gray *The Bard* című, 1754 és 1757 között készült pindaroszi ódájának fordítását? Elképzelhető-e, hogy valaki Arany *Életem hatvanhatodik évébe*... kezdetű négysorosát úgy olvassa, mint Klopstock *Die Auferstehung* című költeményének átköltését? A „Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben uns ein, die starben!” szavak alapján a második esetben sem lehet kötelező a tagadó válasz, főként akkor nem, ha számolunk azzal, hogy a német költemény mögött is korábbi szövegek rejtőzhetnek. A többszörös rétegzettség általában jellemző a költői beszédmódra; szövegek végtelen sorát lehetne állítani Kosztolányi *Halotti beszéd* című költeménye mellé, mely egyszerre értelmezhető úgy, mint az ilyen című nyelvemlék földidézése és Rupert Brooke *The Great Lover* című versének átköltése. Meg lehet kérdőjelezni azt a hagyományt, mely Kosztolányinak e szövegét eredeti műnek könyvelni el, miközben a *Beppo* s a *Mazeppa* magyar változatát, melyet Kosztolányi Arany *Bolond Istók* című alkotásának a nyelvét fölhasználva költött át, a fordítások közé sorolja.

Különösen a történetiség távlatából mondható önkényesnek a különbségtétel eredeti s fordítás között. Ahogyan Gideon Toury írja, „az irodalmi fordítás változó (vagy legalábbis változékony) történeti fogalomkör, nem

pedig teljes érvényű (absolute), történetietlen jelenség”.⁵³ A hagyományok viszonylagosságára azok is emlékeztettek, akik szembeszegültek velük, mint Melchiorre Cesarotti, ki blank verse-ben fordította Ossiant, vagy Beckett, aki versbe ültette át Sébastien Chamfort hat maximáját. A forrásszöveg föladatokat jelöl ki, melyekre a célszöveg megoldásokat kínál, de e hermeneutikai tevékenység párbeszédszerű s a szembenállás is a lényegéhez tartozik. Minden fordítás cél irányította tevékenység, ám e cél nagyon különböző lehet. Helytelen egyazon költő összes fordításait egyazon osztályba sorolni. Paul Géraudy *Te meg én* című verseskönyvének magyar változata nyilvánvalóan más közönség számára készült, mint Valéry *Tengerparti temető* című költeményének átköltése. Csak az tekinthető közös vonásnak minden fordításban, hogy nem nyelv-, de szövegközötti összefüggést tételez föl. A fordíthatóságnak különböző mértékei vannak, attól függően, hogy a forrás- és a célszöveg hagyományai mennyire állnak távol vagy közel egymástól. Mivel a fordítás mind az átírásnak, mind az értelmezésnek nagyon közeli rokona, csakis valamely értelmező fogalmazhatja meg annak a megfelelésnek a követelményeit, amelynek alapján azt állítja, hogy egy szöveg egy másiknak fordítása, átírása, értelmezése. A hatástörténet lehetővé teszi, hogy ugyanaz a szöveg egy adott történeti távlatból eredeti műnek, egy másiktól fordításnak minősüljön. Ahogyan nincs egyedül helyes értelmezés, ugyanúgy egyedül helyes fordítás sem létezhet. Fordítás és kánon viszonyát végül is egy kettős igazság határozza meg, amelyet így összegezhethetünk: a költészet lényegénél fogva fordíthatatlan és ugyancsak lényegénél fogva mindig fordítás.

1 KLAUDY Kinga, *A fordítás elmélete és gyakorlata. Angol/német/francia/országi fordítás-technikai példatárakkal*, 2. kiad., Bp., Scolastica, 1994, 24, 23, 19.

2 „et se trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui”. Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Hachette, 1868, I, 209.

3 BABITS Mihály, *Dante fordítása. Műhelytanulmány* = Uő, *Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 276.

4 Uo., 277.

5 Uo., 278.

6 Uo., 280.

7 BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Bp., Magyar Helikon, 1973, 36–38.

8 RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969, 245.

9 Uo., 428.

10 Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, 321, 350, 412.

11 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., é. n., 395.

12 Walter BENJAMIN, *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961, 63.

13 Itamar EVEN-ZOHAR, *Translated Literature within the Literary Polysystem*, Poetics Today, Vol. 11, No. 1, Spring 1990, 48.

14 Jonathan SWIFT, *A Full and True Account of the Battle Fought last Friday, Between the Ancient and the Modern Books in St. James's Library* = *Gulliver's Travels and Other Writings*, New York, Bantam Books, 1962, 43.

15 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, II, 202, 203.

16 BABITS Mihály, *Az európai irodalom olvasókönyve*, Bp., Magvető, 1978, 122.

- 17 Uo., 24, 139.
- 18 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tanulmány egy versről* = *Uő, Nyelv és lélek*, Budapest–Újvidék, Szépirodalmi–Forum, 199, 469.
- 19 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, Bp., Szépirodalmi, 1988, II, 535.
- 20 Paul de MAN, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1986, 104.
- 21 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 561.
- 22 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, II, 531.
- 23 Friedrich SCHLEGEL, *Fragmente* 393 = *Werke in zwei Bänden*. Berlin–Weimar, 1980, I, 244, ford. TANDORI Dezső. August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 339.
- 24 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, II, 530.
- 25 HALÁSZ Gábor *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1977, 724.
- 26 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, 270.
- 27 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 562.
- 28 Uo., 575.
- 29 Uo., 565.
- 30 Roman JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation* = *On Translation*, szerk. Reuben A. BROWER (1959), New York, Oxford University Press, 1966, 238. Ez a tanulmány ugyan magyarul is megjelent, ám fordítása hibás. (Lásd Roman JAKOBSON, *Hang – Jel – Vers*, Bp., Gondolat, 1969. Az idézett részlet a 381. lapon található.)
- 31 VAJTHÓ László, *Tóth Árpád: Örök virágok*, Napkelet, 1923, 660–661.
- 32 T. S. ELIOT, *To Criticize the Critic and Other Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1965, 35.
- 33 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 576.
- 34 Paul de MAN, *The Resistance to Theory*, 87.
- 35 Uo., 80.
- 36 Hans-Georg GADAMER, *Lesen ist wie Übersetzen* (1989) = *Gesammelte Werke*, Band 8: *Ästhetik und Poetik I, Kunst und Aussage*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 279.
- 37 Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Fragmente*, 73 = *Werke in zwei Bänden*, I, 176.
- 38 André LEFEVERE, *The Relevance of the German Tradition*, *Pacific Quarterly*, Vol. 5, No. 1 (January 1980), 6.
- 39 John R. SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 174.
- 40 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbb*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 492–493.
- 41 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 53.
- 42 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, 291.
- 43 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját idegensége: A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a korai modernségben*, Alföld, 1997, 11. sz., 35.
- 44 Hans-Georg GADAMER, *Die Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts = Aspekte der Modernität*, szerk. H. STEFFEN, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1965, 77–100.
- 45 Walter BENJAMIN, *Illuminationen*, 56.
- 46 Uo., 68.
- 47 BARTA János, *Klasszikusok nyomában: Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1976, 82.
- 48 Uo., 95.
- 49 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, 74–111.
- 50 José LAMBERT, *Translation and/or Research for Societies = Translation Studies in Hungary*, szerk. Kinga KLAUDY, José LAMBERT, Anikó SOHÁR, Bp., Scholastica, 1996, 15.
- 51 Ezra POUND, *Notes on Elizabethan Classicists = Literary Essays of Ezra Pound* (1954), London, Faber and Faber, 1960, 238.
- 52 Vladimir NABOKOV, *The Servile Path = On Translation*, szerk. Reuben A. BROWER, 97–110.
- 53 Gideon TOURY, *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, 45.

Márai Sándor megíratlan regénye

„Ki volna képes egyszerűen a hallgatásról
hallgatni?”

(Martin Heidegger)

A „nyugatos”-nak tekintett Márai Sándor valójában nem volt „Nyugat”-os, jóllehet szerfölött ritkán meg-megjelentek írásai abban a folyóiratban, amelynek kiemelkedő szerzőit többnyire becsülte, egyikhez-másikhoz baráti szálak fűzték.¹ Viszonylag korán publikált a *Nyugatban*,² amiként a folyóirat első próbálkozásait is figyelemmel kísérte,³ hogy aztán Márai jó darabig ne adjon írást. Az 1930-as esztendőkből, pedig akkor már nemcsak enyhült korábban némileg feszült viszonya Babits Mihállyal, hanem kölcsönös megbecsülésről árulkodó levelek állnak rendelkezésünkre, szintén ritkaságszámba ment Márai jelentkezése a *Nyugatban*⁴ (igaz, a *Válasz* és a *Szép Szó* munkatársai között sem találjuk). Annál érdekesebb és Márai pályája szempontjából is inkább vizsgálatra méltó: mit adott ott közre, miért éppen ott adta közre. Márai ugyanis meglehetősen következetességgel építette nemcsak pályáját, hanem írói pozícióját is, féltette irányzatoktól és csoportosulásoktól elkülönülő helyét, gondosan gerjesztette legendáját. Az 1920-as esztendők végén nem pusztán avantgarde indulását akarta feledtetni, hanem újságcikkei és regényei révén lírikusi vállalkozásait is, sőt, műveivel azt igyekezett sugallni, hogy Krúdy Gyula és Kosztolányi Dezső epikusi kezdeményeinek folytatója. Ez tette szükségessé, hogy tisztázza viszonyát a klasszikus/esztéta modernséghez, átértékelje és újragondolja kapcsolatait a századfordulós bécsi/osztrák irodalommal (Schnitzlerrel, Altenberggel, Stefan Zweiggel), és a párizsi tartózkodása alatt megismert spanyol és francia irodalmi-kulturális törekvések hozadékát szervesen illessze be alakuló életművébe. S bár részben az *Újságba*, később a *Pesti Hírlapba* írt cikkekben, majd terjedelmesebb epikai alkotások révén foglalt állást az írói módszer és a nyelvfelfogások kérdésében, 1934-re már megérettnek találta az időt ahhoz, hogy számot adjon magatartásáról, a módszerről és a mindezeket megalapozó irodalomeszményről. És hogy *Vidali módszere* címen⁵ meghatározatlan (meghatározhatatlan?) műfajú prózáját a *Nyugatban* helyezte el, és e próza értelmezőit határozott gesztusokkal elbizonytalanító előadása által igyekezett megtéveszteni, érzékelhetően óvakodva attól, hogy kiadja magát, álláspontjára közvetlenül lehessen következtetni, mindez arra látszik utalni: a *Nyugatban* publikáló szerzők közül a leginkább Kosztolányi Dezsőhöz, az *Esti Kornélban* manifesztált én-

megosztottsághoz fűzi (távoli) rokonság. Egyébként a publikáció *helye*: vita-fórumként minősül, a *Nyugat* íróinak magatartásformáit egyszerre kérdőjelezi meg, parodizálja, valamint látszik velük megbékélni. A *Vidali módszere* két szereplőjének messze nem azonos a nézőpontja, noha nem polemizálnak egymással, ugyanakkor az írói pályája végső szakaszába lépő Vidali és az őt meglátogató kezdő (akinek híradását olvashatjuk az egyes szám első személyű írásban) akár az én-kettőződés, az én-hasadtság, az egymástól is „elkülönböződő” kép-hasonmás példázatát is adhatja. Annyi tetszik csupán többé-kevésbé bizonyosnak, hogy Márainak ez az enigmatikus prózája egymást alapvetően kizáró értelmezésekre adhat alkalmat; Vidali azonosulhat magával, a szerzővel, lehet az íróról szőtt átlagelképzelés torzképe, a látogató viszont lehet a naiv értelmező, a Mester titkait kifürkészni vágyó „lelkes” ifjúság nem kevésbé parodisztikusan megragadott alakja. A játékos megtevesztés folytatódik Márai *Naplóival*, ahol is több olyan passzusra lelhetünk, amelyek szinte szó szerint visszamondják Vidali téziseit író és mű viszonyáról, ezen keresztül az író-mű-világ hármasság lehetséges kapcsolatrendszeréről. Szintén naplójegyzetekből értesülünk, hogy az ál- vagy pszeudo-„ars poetica”-ként is értelmezhető *Vidali módszerét* egy író- és/vagy nyelvregény epilógusának szánta,⁶ és e tervezett regény váza, néhány mondata szinte kidolgozva, „szerkezetileg” fölvázolva olvasható a vegyes naplójegyzetek között.⁷

Két megjegyzés kínálkozik ide.

1. Fölmerülhet a kétség: vajon helyes és meggyőző-e később készült jegyzetek szerint értelmezni az 1934-es prózai írást?

2. Ennek az ellentettjéről is lehet szó: vajon a *Vidali módszerében*, éppen a nyíltan föltáruló ambiguitás miatt nem rejtezik-e mindaz, ami a későbbi regénytervet ismerősként köszönteti az olvasóval?

Akármelyik változat mellett tesszük le voksunkat, az említett Márai-szöveg poliszémiáját tanúsíthatjuk: sem nem lelhetünk biztos fogódzót az értelmezés számára, sem nem bukkanhatunk olyan szerzői állásfoglalásra, amely Márai pozícióját segíthetne meghatározni. Mielőtt a *Vidali módszerét* bemutatnám, Németh László megjegyzését idézem. A följebb tett megállapítást igyekszem alátámasztani, miszerint Márainak ez a prózája akár egymásnak alapvetően ellentmondó értelmezéseket sejtet, sőt, Márait hol az egyik, hol a másik figurával engedi azonosíttatni. Nem meglepő, hogy Németh a maga íróságának dilemmáit vetíti bele a Márai-írásba, még akkor sem, ha tudjuk, hogy Németh nem túlságos rokonszenvvel kísérte-kommentálta Márai pályáját. Feltehetőleg a Vidali szájába adott „élet/író-bölcsesség”-ek önmagára vonatkoztathatósága hívta föl Németh figyelmét erre a *Nyugatban* megjelent írásra; ez utóbbi félmondatot hangsúlyosnak számom. Mivel Németh megjegyzésében ott rejlik a századfordulós, esztéta modernség kérdésföltevése az „élet” és a „művészet” viszonyáról, az „élet”-ből kivonuló és a „művészet”-

ben elrejtőző alkotó megítéléséről. Itt csak célozhatok arra, hogy éppen Németh „önvallomásos” mondatai világíthatnak rá az esztéta modernség „művészi egyéniség”-képzetének értékelési lehetőségeire, amelyek másképpen artikulálódnak Némethnél és megint másképpen magában, a Márai-szövegben. Az „élet” elől elzárkózó „művész” igazsága és/vagy csődje a tétje mind Márai prózájának, mind Németh fejtegetésének:

„Semmit sem valósít meg [ti. Vidali. F. I.] magából az életben s mindent megvalósít a műben; szerzetes, aki a szokásai közönségességét hordja csuhaként művészelként. Nos, én attól félek, hogy ez a Vidali utálatos mai korcs, akinek aszkézise csak megrontja a művét, ahelyett, hogy felemelné. Azért mondom ezt ilyen bátran, mert hetven percentben Vidali vagyok.”⁸ (Talán nem lenne érdektelen egyszer annak alaposabban utánajárni, hogy mely Németh-színművek főszereplői küszködnek ezzel a plasztikusan megfogalmazott problémával! Máraitól egy 1952-es naplóbejegyzést idézek: „Pazarlóan kell írónak lenni. Nem kell sokat törődni a nap feladataival, sem az egészséggel, sem az életkörülményekkel. Írni kell, feltétlenül és nagy-lelkűen.”)⁹

A *Vidali módszer* egy látogatás, annak előzményei és a látogatásban elhangzott visszatekintés során történtek leírását tartalmazza. A perspektívát a bevezető mondat leszűkíti: „Mindössze egyszer beszéltem vele kiadósabban”; ám a záró mondat kitágítja, a befejezetlenség (befejezhetetlenség?) illúzióját keltve: „Így láttam utoljára őt, háza kapujában, amint tétova mozdulattal szívéhez emeli kezét, s mintha egy szót keresne.” A pályáját végző író búcsúzásának gesztusa kapcsolódik össze az írói életút lezáratlanságával (hiszen Vidali mintha egy szót keresve lép ki a képből), ám csak a visszaemlékező tudat szavatolja a jelenet bizonyosságát, amelybe legalább két bizonytalanság vegyül: a mozdulat értelmezése és értelme, illetőleg a feltételes módú igével jelzett végkicsengés kétségsége. Ami a kezdő és a záró mondat közé kerül, az egy nem kevés iróniával láttatott életmű külső körülményeiről szóló beszámoló, Vidali monológja, s ebben a „módszer”-e iránt érdeklődő ifjú pályatárs előtt tárja föl azt a sok jelentéktelenséget, az életmódra és nem a műhelytitkokra vonatkozó részletet, amelynek közreadása az elbeszélő szerint vita a „tollforgató barátok és riadt esztikusok” „gyáván-okos óvatosság”-ával, félreértelmezési manővereivel. Csakhogy amit kapunk: mellékes tényezőket tartalmazó levelek rövid tartalmi kivonata és – mint volt róla szó – egy írói életrend *ars vitae*-vé emelése. Semmiképpen nem egy alkotói pálya állomásainak szemléje. Írói életrajz; írói, mert az íráshoz alkalmazkodó életvitel érzékeltetése, s életrajz, bár/mert nem külső eseményekről számol be Vidali, hanem az írás szerint változó életrendről. Jórészt olyan szellemben, amely Németh Lászlóban (is) rezonált.

Ám ennek az életrajznak nemigen vannak *külső* történései, és amennyiben vannak, lényegtelennek bizonyul(hat)nak az életmű egészét mérlegre téve.

Mégsem kapcsolhatók (teljesen) ki az író-mű-világ triád vizsgálatakor, hiszen a „világ” (az olvasó) nemcsak, olykor még csak nem is elsősorban a műre, sokkal inkább az írói életrajzra, a külső történésekre kíváncsi, és e külső történet (vélt?) ismeretének tudatában fogadja be a művet. Csakhogy egy mélyebbre-messzebbre törő elemzés, egy szorosabb olvasás kiderítheti, hogy (és e megfigyelés már a századfordulós modernség éveiben is papírra vetődött) a mű és a „világ” kölcsönösen hatnak egymásra, és e „kölcsönösség” az olvasó kíváncsiságára is rávetül. 1946-ban Márai újraolvassa, immár az első olvasásnál kevésbé lelkesen, ám annál több lényegi vonatkozásra rátapintva a *Lotte Weimarban* című regényt. Naplójában mintha Vidali kétségei felé mutatnának az olvasási tapasztalatot összegző mondatok, részint a külső életrajz „kiáramlására” a világba, részint a világ receptív magatartásának mikéntjére:

„Goethe, pontosabban Thomas Mann Lotteje tudja – talán nem is szívével, hanem eszével tudja –, hogy az alkotó ember magánélete éppen úgy hat az emberi tömegekre, mint műve. A tömegek számára nem közömbös, hogyan cselekszik, él, határoz magánéletében egy ember, aki művében és művén át hatni tud az emberi fajta életére. A magánélet szerves része a műnek, együtt hatnak. Ezért az a különös izgalom, pletyka és rágalom formájában jelentkező érdeklődés, mely az alkotó emberek életének lényeges cselekedeteit kíséri: az emberek érzik, hogy ezek a cselekedetek kihatnak az ő életükre is.”¹⁰

Két megjegyzésben gondolom tovább Márai sorait:

1. Néhány mondat erejéig Németh Lászlóhoz térek vissza. Színműveinek vissza-visszatérő témája magánélet és feladatvállalás egybejárthatósága, az egyén számára készített „növésterv” realizálhatósága egy többnyire értetlen környezetben, így az elgondolt mű megvalósíthatóságának esélye/esélytelen-sége, ám ezzel párhuzamosan a személyiség példájának megannyi alakváltozása (netán formáló ereje) a szűkebb vagy a tágabb környezetben.

2. Márai Sándor regényhőssé növeszteti szándékolt Vidalija a mű elsőbbségét, kizárólagossági igényét látszik hangsúlyozni („A munka, ez az engesztelhetetlen rabszolga, nem engedi szabadon többé. [...] s a pillanatban, mikor a szeretett nő rokonszenves lépéseinek közeledtét neszei, már a sor kezdő hangsúlyára gondol, mellyel a ritka percet beilleszti a mű egyik ernyedat eresztékébe...”.) Ugyanakkor ez a különlegesen választékos előadás mintha egy kissé a mondottak ellenében hatna. Az elbeszélés(?), a zárófejezetnek szánt írás narrátori közlései többnyire jelentéktelenek, a beszámoló szűkszavúan tudósít Vidali gesztusairól, s ha megteszi, mintha Vidalinak és beszámolójának tétovaságát, elbizonytalanodását jeleznék: „Úgy mondta ezt, találgató hangon, hamis biztonsággal, mint egy tenyérjós.” „...oldalt hajtott fejjel, pislogva nézett rám.” „...mondta kis sóhajjal, s legyintett.” „Gyanakodva nézett reám.” „...mondta halkabban, s önkénytelenül körülnézett, agyályosan, mintha félne, hogy meghallotta a merész kijelentést valaki.” „...mondta egész halkan, szégyenkezve.” „...folytatta elgondolkozva, komo-

lyan." Majd az elbeszélő saját bizonytalanságáról is számot ad, rövid közbevetései emlékezése elmosódott voltára látszanak utalni: "...mondta aztán, s kinyújtotta kezét, mintha megérintené a levegőt." "...mondta nehezen, mintha kifáradt volna." "...s bizonytalanul, általános mozdulattal legyintett." „Magasan, egyenesen állt a félhomályban, most csaknem gőgösen nézett reám." Ilyen módon, a monológban foglaltak következetessége, egy célra irányultsága, a mű győzelme(?) az élet fölött némileg szemben állni látszik az elbeszélő más tónusú megállapításaival; a szinte kommentárként is fölfogható közbevetett mondatok jelzik a két szereplő nézőpontjának különbségét, azt ugyanis, hogy Vidali nemegyszer kimódolt paradoxonokban előadott „vallomása” egy olyan józan megfigyelő leírásában kerül elénk, aki előbb pontosnak ható helyzetábrázolással figyelmeztet a maga másfajta szituáltságára, hogy aztán a megbízható információk helyébe beszámolójának bizonytalanságát sugallja. Az írás második felében elszaporodó „mintha...” kezdetű tagmondatok a hosszan és szünet nélkül beszélő Vidali portréját nem módosítják, ám előadásának „igazságát” „mintha” kikezdenék.

Kitérőképpen utalnék Thomas Mann *Tonio Krögerére*,¹¹ amely nemcsak a maga nemzedéke számára mondta ki visszhangzó szavait az „Élet” meg a „Szellem” és a „Művészet” „örök ellentété”-ről. S ha az ifjú Márai a maga „élet”-ében ugyancsak megtapasztalta a művészetbe tévedt polgár keserveit és hányattatásait, bár még 1974-es naplójegyzetében is élményként emlékezik bizonyára ifjúkori olvasmányára,¹² nem oly egyértelműen veszi át Tonio Kröger esztéta modernségű gondolatait: „Kell, hogy valami emberfölötti és embertelen lényekké váljunk, hogy az emberiséghez csak furcsán távoli és közömbös viszonyban álljunk [...]. A stílus, a forma, a kifejezés képessége már eleve feltételezi ezt a hűvös, válogatós viszonyt az emberihez, mi több, föltételez egy bizonyos emberi elszegényedést és elsatnyulást.” „Mintha” Márai 1943–44-es műhelyvallomása ide utalna vissza: „Órarend. A legszigorúbb napirend. A társaséletnek, étkezésnek, igen, a nemi életnek is az írás szolgálatában való szabályozása.”¹³ Hogy aztán 1977-ben a sorok közé rejtve vitatkozzék ezzel a nézettel Byronról szólóvást: „Költészete hígabb volt, mint az élete. Versei csengenek, bonganak, élete zúg, harsog. Sánta lábával néha byronibban élt, mint ahogy írt egészséges kezével.”¹⁴

Azt az ellenvetést, miszerint az öregedő író megértőbb lett volna „Élet” és „Művészet”, esztéta modernség és utómodernség perpatvarában, elháríthatjuk, mindkét gondolathoz fűzhetünk támogató és kétlő mondatokat egykorú művekből. A *Vidali módszer*e akkor, ha Vidali monológjára szorítkozik az olvasás, a művészet, az esztéta modernség programjával szolgál, ám ha nem mellőzzük a narrátor mondatait, kommentárjait, nemigen tagadhatjuk azok iróniáját, elbizonytalanító stratégiáját. Ugyanis az írás címe Vidali *módszerét* állítja az előtérbe, ezt nyomatékosítja a narrátor közlése, nem az *írói egyéniségéről* szól, pusztán egy találkozást elevenít föl, amelynek során maga, Vidali

jelöli meg a beszélgetés tárgyát: „Természetesen a módszer titkát szeretné kitudni tőlem.” Erre még egyszer visszatér, „csaknem felkiáltva”. Mielőtt Vidali ezt mondta volna, majd azután is, szinte kizárólag az életvitelről beszél, azokról a körülményekről, amelyeket megteremtett, amelyekhez alkalmazkodott, amelyek körülvették, hogy monológja vége felé emígy összegezzon: „A módszer! [...] A magány velünk jön, ennyi a módszer!” Am nem itt fejezi be, értelmezi is kijelentését, majd élet és mű ellentétes voltára tér makacsul vissza. „Az irodalomról ne beszéljünk”, hangzik, „Az irodalomról beszéljenek csak ők”, teszi hozzá, nemcsak Verlaine *Költészettanát* idézve: „A többi csak irodalom”, hanem az életrendből fakadó, illetőleg az életrendet megkövetelő irodalom ellenében az „ők” irodalmát elutasítva; a kivonult (a secessio-s?) alkotó pózában tagadja a „tökéletes” műveket, amelyeket műkedvelők hoznak létre, a mesterségbe zárkozva tekint a világra.

A záró mondatról már esett szó, a szókeresés gesztusa hitelteleníti Vidali önértékelését: „Művem készen áll”, inkább a korábbi önjellemzést erősíti: „nincs már mondanivalóm művem számára sem.” Sem a mű vállalása, sem a mű tagadása nem történik meg, a módszerről kitetszik, hogy életvitel, az „írás”-ról annyi a mondandója, hogy „érdekes”. Szinte akarata ellenére bukik ki Vidaliból, hogy mily messze tért a művész–polgár dilemmától, az alkotás mennyire más dimenzióba került, a körülményektől függetlenül. „Mert írni és gondolkodni nem ugyanaz; a gondolattal mintegy vérségi kapcsolatban élünk, mint családtagjainkkal, de az írás legtöbbször csak megtörténik velünk, mint valamilyen ijesztő kaland.” A „kaland” Márai egész életművének egyik kulcsszava, nemegyszer nagyon közeli jelentésrokonságban az írással.¹⁵ Itt azonban egy harmadik tényező okoz(hat) zavart: a gondolat bensőségessége teszi kétségesse az írást, amelynek létrejötte lehet elárulása a gondolatnak, kibeszélése a „titok”-nak, de amely korántsem teljesen szuverén, hiszen „megtörténik” az íróval, az írás így egyáltalában nem önkényes, nem független, csak „az élet törvényei”-nek nem engedelmeskedik, más típusú „hűség” kötelezi, „irányához”, „munkájához” kell csupán húnek maradnia.

Ami a módszerként jelölt életrendet illeti, Vidali nemigen mond sokkal többet, mint amit a századfordulós modernség művészeiről mondtak, illetőleg amit e művészek magukról elhithetni igyekeztek. Ettől az önmitológiától Márai sem volt mentes, a Vidali módszerében emlegetett „tisztá, csendes és képeslapokban gyakorta közzéadott munkaszobám” akár az övé is lehetne, az a fajta aszkézis, amit Vidali az írói munka feltételének hirdet (meg az a magány is), számos részletében felel meg a „képeslapok” értesüléseiről tudomást szerző „világ” elképzeléseinek. Ami túllendíti ezen a Vidali monológjában foglaltakat, az a megfogalmazásnak szinte túlzott igényessége, az állandó jelzés: író beszél, méghozzá önmagáról, talán utolsó látogatójának, akiről tudja, meg fogja írni, közzé fogja tenni, amit mondott. Ez a helyzet és e helyzettudat azonban a mives beszédet némileg hitelteleníteni látszik, az

aszkézis dicsérete ellen hat, nem is szólva a visszaemlékező és közreadó – már említett – közbevetéseiről. Olyan figura Vidali, és olyan jellegű írás a *Vidali módszere*, amelyben egyszerre van jelen a szerző és egy szerzőtől függetlenedő narrátor, az elbeszélés pedig úgy ars poetica-igényű, hogy az ars poetica esendőségét, aligha teljes érvényét is sugallja. Egy olyan szituáció elevenedik meg, amelyet Márai később íróilag csekély hitelűnek minősített, ám éppen ennek megjelenítése készíthette arra, hogy kibontsa e figura belső történetét. 1972-ben a regényíráson töprengve jegyezte föl Márai Sándor:

„A regényíró soha ne szóljon közbe, ne mondja torokköszörülő fontoskodással: »En az író...« Mindig csak a regény tényei mondják el »őt« is – a regényírót, aki ködsapkásan ott áll a regény cselekménye mögött – az »ÉN«-t, aki »ő«. Mihelyt közbeszól: író, regény és olvasó között megszűnik a bizalmi kapcsolat.”¹⁶

A *Vidali módszere* paradoxona a rejtőző író önföltárulkozása, az írásról a körülményekre, a cselekvésre, a világ elől való elzárkózásra, a világ tagadására vetődik a hangsúly. Mégsem állítható, hogy a Vidali-figura Márai negatív példája lenne, inkább olyan „ÉN”-je a maga „nagy” elbeszélésének, aki éppen arról hallgat, amiben és ahol „ő”, aki úgy adja ki magát, hogy nem adja ki magát. Az írás másik figurája pedig mintha átlátná a rutinos öreg író alakoskodását, úgy hűséges íródeákja, hogy apró megjegyzéseivel jelzi jelenlétét, belelátását a monológba. A *Vidali módszere* talán akképp is értelmezhető, hogy az elbeszélő ifjú író áll „ködsapkásan” Vidali monológja mögött, elbeszélő Én-je pedig az elbeszélés ő-je. A két figura annak ellenére egyenrangú, hogy Vidali sokat, látogatója alig beszél, szinte minden lényeges mondatot Vidali fogalmaz meg (hiszen az ő módszeréről van szó), ám az írás befejezése után tetszik ki, hogy a közbevetések, a lényegtelennek tetsző megfigyelések sem mellékesek.

A Vidali-figura tovább foglalkoztatta Márait, bizonyos vonásai (látjuk majd) Az igazi Lázárjában is föltetszenek, ám valójában akkor lesz regényterv, amikor 1945–1946 válságos éveiben Márai nemcsak a szerveződő irodalompolitika manipulációival kerül szembe, hanem saját alkotói pályájának problémáival is, kiváltképpen *A nővér* megoldatlansága gyötri. A *Napló* szerint „formabontó” regényre készült, akár *A nővér* esetében az egyenes vonalú eseménymenetet, a hagyományos epikát más alakzatra cseréli föl. Ötrészes műben gondolkodott Márai: „1) Bevezetés, 2) Egy nő levele, aki Vidali közelében élte át az utolsó éveket a németek által megszállt Párizsban, s a jegyzetek birtokába jutott, 3) három rövid levél, melyeket Vidali írt ez években e nőnek, 4) a jegyzetek, 5) »Függelék«-ben »Vidali módszere«, megjelent a »Nyugat«-ban, tíz égnéhány év előtt.”

Ezek után több bejegyzés árulkodik arról, hogy Márait erősen foglalkoztatta a regény, amely a klasszikus és az utómodernség között pályáját befutó író/irodalom regénye lehetett volna, és (erre részben utal egy helyütt írónk)

feloldódott Az igazi folytatásában, amelyet szinte párhuzamosan tervezgetett a Vidali-regénnyel.¹⁷ Hogy az eseménymenetet nem linearitásában adja elő Márai, nem éppen szokatlan jelenség nála, A nővér emlékirat-formája itt levél-formává, jegyzetekké alakul, az előre- és visszaütések, majd a Vidali-sorsot betetőző Vidali módszere világ és mű egymás ellen játszó, egymás létét kérésbe vonó küzdelmét ígéri. Az 1934-ben közölt elbeszélésből a magánosság akarása motivikus jelentőségre tesz majd szert, ezt látszik tanúsítani a következő naplójegyzet: „Vidali barátnője ezt írja a kísérő-levéiben: »S valamit meg kell mondanom Önnek: három éven át éltem mellette, s amikor karjai között tartott, mindig úgy éreztem, csak vendég vagyok valahol.«” Ez a mondat mintha még Az igazi végkicsengése lenne, a férj-feleség viszony alakul ott ilyenképpen. A következő naplórészlet határozottabban körvonalazza az író/irodalom-tragikumot:

„Vidaliról tervezett írás értelme ez: a nő levelén, s Vidali jegyzetein át megmutatni az írás másik oldalát, azt a térfogatot, ahol a szó önmagában él, kifejezési szándék nélkül, amit ki akarunk fejezni, az már nem Ige, a szó bibliai értelmében, hanem csak irodalom. Egy író, hosszú és munkás irodalmi élet után, elhallgat, a világ azt hiszi, éveken át készül a némaságban valami, s halála után kiderül, hogy nem készült semmi, amit a kiadók, vagy az irodalmi világ használhatnak; nem, egy lélek visszafordult az Igéhez, mely a Genézis elején volt, arra emlékezett, s ezért nem tehetett mást, csak hallgatott. Valahogy így. Fájdalmas, homályos.”

Nem egészen világos, mire vonatkozhat az utolsó mondat. A naplóbejegyzésből kitetszik, hogy Márait a(z el)hallgatás „poétikája” foglalkoztatja, a jelen szituációból nem látja a kiutat. Alkotói „válsága” összefügg az 1940-es esztendő közepének „világ”-válságával, az elmondható profanizáció, deszakralizáció, a „valamiről hallgatás” kevesek kivételes adománya, ehhez Márai a Vidali-regény tervezgetése közben és másutt is visszatér. Annál is inkább, mert a beszéde hallgatás, mind a világhoz, mind az irodalomhoz való viszony tevékeny része(se) lehet, ekképpen értelmezendő, jóllehet alig értelmezhető. Egy másik följegyzés szerint: „A nő ezt írja: »S a legfájdalmasabb talán az volt, hogy soha nem tudtam meg, hallgat-e valamiről?...«” Egy másik helyen: „Vidali tépelődik. Ezt gondolja: új műfajt kellene találni. Például ezt tíz éven át hexameterekben hallgatni.”

Még két kommentár beiktatását érzem itt szükségesnek. Elsőnek talán azt, hogy a sikert közönségsikerre halmozó Márai elbizonytalanodik, nem annyira a felemás kritikai fogadtatás miatt (jóllehet éppen azok látszanak fellázadni ellene, akik sokat tanultak tőle: előbb Örley István,¹⁸ utóbb Lengyel Balázs¹⁹), hanem a korszakváltás igénye és lehetősége közötti távolság okán. Márai regényei, színművei, elbeszélései 1944-ig sűrű egymásutánban következtek egymást, és mintegy 1947-ig megvolt a lehetősége arra, hogy állandó jelenlétét az irodalomban mindenekelőtt megjelenéssel, publikálással igazol-

ja. Az az írói életmód és alkotói rend, amelyet Márai kialakított magának, szintén válságba került, létrejött egy írói modor, nem utolsósorban az átlag-befogadók kíváncsiainak kielégítendő, amelyben a „kifejezési szándék”-nak rendelődik alá az önmagában élő szó, hogy Márait idézzem. Nem a l’art pour l’art Márai által sosem hirdetett elvéhez térne vissza írófigurájával írónk, hanem a közönség elvárási horizontjának ellenében létrejövő irodalomhoz. Ami egyben a kanonizálódott műfaji alakzatoktól való eltérést eredményezhetné. A „valamiről” hexameterekben hallgató „mű” ironikus kifejeződése (nem az újító szándéknak, hanem) a modernség(ek)ben meggyökeresedett megszólalási mód paródiájának. Az új műfaj és a hexameter (vö. *Ilias!*) együtt emlegetése egyben ablakot tárhat egy, az eddigiektől különbözni látszó hagyományértelmezésre, amely az elhasználódott sikerszavak helyébe a megtisztult, ön maga értelméhez és jelentéséhez visszataláló szavak számára leli meg a megfelelő formát. A Vidali-regényben az „irodalmi világ” a negatív póluson helyezkedik el, olyan irodalom-rendszerként, amely a kánon megmerevítésében mutatkozik érdekeltnek. A *nővér* jelzi a küzdelmet, amelyet Márai látszólag csupán a forma átalakításáért folytatott, valójában a művész-szubjektum újfajta játékba hozásának lehetőségeiről árulkodik. Az az irodalomtörténeti rejtély világítódik meg: vajon egy író hallgató évtizedei önálló, értelmezhető korszakként foghatók-e föl? Márai nyitva tartja tervezett művét a lehetőségek előtt: a hallgatás éve alatt nem készült semmi kézzelfogható, a hallgatás módja, az írói tartás azonban felelt a világ kihívásaira.

Másodiknak a személyes szféra bevonása a művész-pályarajzba igényel némi magyarázatot. A Márai-naplók csalódást okoznak mindazoknak, akik az írói élet intimitásaira kíváncsiak. Annál több benne az olvasmányélmény rögzítése, a képzőművészeti vonatkozások is jelentős helyet foglalnak el, illetőleg a tágabb környezet kiváltotta (nemegyszer igencsak emocionális) reakciók. A regényíró Márai viszont az emberi viszonylatokat éppen a személyiségértelmezés felől tekintette, Az *igazi* párhuzamos létrajzaiban érzékelhető az, amit a Vidali-regény egy már idézett töredéke jelez: „Vidali barátnője ezt írja a kísérő-levéiben: »S valamit meg kell mondanom Önnek: három éven át éltem mellette, s mikor karjai között tartott, mindig úgy éreztem, csak vendég vagyok valahol.«” Márai azonban nem áll meg itt. El- és meggondolkodtat, hogy miért volt szüksége egy elbeszélőre, egy kommentátorra több, biografikus jellegű művében. Már az elbeszélésként számon tartható *Vidali módszerében* is ott a kezdő író, a szakmai közvetítő, aki legalább a mesterség bensőségességével igyekszik közvetíteni a mester és a világ között. A tervezett Vidali-regényben pedig a Vidallal együtt élő nő az, aki a személyes közelség bensőségességével képes magyarázatokkal szolgálni. Ennek fontosságát Márai is hangsúlyozza: „Vidali naplójához még egy részt ragasztanék. Madame X. naplóját. Mondja el a nő is, mit tanult Vidali közelében.” A *nővér*-

hez képest számottevő a változás: ott a zongoraművész naplóját- emlékiratát kapjuk, a narrátor bevezetőjével és epilógusával. Itt, a tervezetés közben a művész-író naplója mellé Madame X. naplója rendelődne, azonos műfajban szólna megfigyelt és megfigyelő, személyesen lenne jelen a „bibliai” szó keresője és a keresésből talán a legközvetlenebbül okuló társ. Mindez eredményezheti, hogy az egyik írás „igazságát” a másik kioltja (ez a relativizálás érzékelhető *Az igaziban*), Madame X. naplója lehet görbe tükör, lehet „tanítványi” följegyzések gyűjteménye, irányulhat a személyiségre, a világlátásra, a hallgatás mikéntjére. Akárhogy minősítjük: mindenképpen ellentét. S ha *A nővérben* a részek műfajilag vitaszöveget alkotnak, itt a műfajok azonossága feltehetőleg az ismétlésnek az a változata, amelyben az ismétlődés funkciójaként a különbség, az eltérés jelölhető meg. Mint ahogy *Az igazi* párhuzamos elbeszélései a külső forma szerint összecsengenek, a bennük érzékelhető személyiségfelfogás alapján azonban a különbözőések bukkannak ki.

A továbbiakban egyre nagyobb hangsúlyt kap az elhallgatás kérdése. A napló-író Márai egy helyütt éppen e kérdésen gondolkodva azonosul tervezett regénye főszereplőjével, másutt író és úriember korábban érintett problémájához tér vissza. Ha Szindbádöt róla írt regényében írónak és úriembernek mutatta be, a napló az „író”-ság és „úriember”-ség közötti szakadékra céloz, mintegy „polgár” és „művész” egymást kizáró voltára (ami ismételten csak a klasszikus modernségben fölmerült dichotómia megoldatlanságáról és még mindig nyugtalanító voltáról tanúskodik). Csakhogy a napló nem ad teljesen biztos eligazítót: Vidali gondolja csupán el az alább idézendő mondatokat, vagy Vidali följegyzéseihez maga, Márai is hozzáfűzi-e a magáét? Az első esetben nincs okunk alaposabb kétkedésre: „Vidali ezt jegyzi fel egy helyen: »Hatvan éves koromban megtudtam, hogy az írás nem méltó úriemberhez.«” Igaz: az úriemberhez méltó magatartás ugyan önmagában értékes lehet, de messze nem bizonyos, hogy Vidali csupán egyetlen értéket ismer el. Az értékpluralizmus általában nemigen lehet egy Márai-címszereplő ellenére. A második gondolat a *Féltékenyek* újraolvasása során bukik ki Máraiból; a nem kevés izgalommal tanulmányozott saját mű halál-jelenete önkéntelen (ön)-elismerésre készíti a naplóíró; Vidalira hivatkozik, mint magasabb instanciára. Mintha kritikusai felettes énje lenne, szólaltatja meg a szinte tévedhetetlenül ítélő író-alteregőt, sok tekintetben önmaga regényfigurává emelt mását. Ez a kivetítődés itt is, másutt is tetten érhető, ugyanakkor egészében inkább csak a tervezett regény egyik lehetősége. Másutt, éppen ott, ahol a klasszikus/esztéta modernség problémáit szólaltatja meg általa, inkább úgy tekint rá, mint meghaladott, de teljesen még le nem küzdött írómagatartás megszemélyesítőjére. A *Féltékenyek* a roppant családregény-vállalkozás középső darabja, Márai keresi a *Sértődöttek*hez vezető szálakat. Miközben a magyar ideálpolgárság hanyatlása és az európai művelődés válsága megjelenítési formáin töpreng, az esszéregény Thomas Mannhoz kapcsolódó, ám

rajta túlmutató lehetőségeit kutatja, önmagával szembesül, és ennek a szembesülésnek egyszerre tanúja és ítésze a regényfigura, akire rá lehet bízni az elhallgatás–folytatás dilemmáit:

„Ez a fejezet, melyet talán Vidali sem szégyellene, – Vidali, aki tudja, hogy úriember bizonyos koron túl, bizonyos múlt után nem írhat, ha nem akar szellemi és emberi rangja alá süllyedni. Ez a határ, ameddig egy ember tollal a kezében »süllyedhet«.”

A passzust lezáró idézőjel inkább az ironikus értelmezést segíti, mindazonáltal a bizonytalanság nem tűnik el egészen. Egyfelől Vidali elismerésének jelentősége, másfelől viszont Vidali „hitvallásának” némi megkérdőjelezése. Annál is inkább, mivel a két idézet között találunk egy harmadikat, amely valamennyi magyarázatlehetőségtől eltérni látszik:

„De »elhallgatni« talán annyi, mint meghalni. Ezt senki nem tudja előre. Egyáltalán nem tudjuk, mi az írás belső, organikus értelme? Talán az élet?”²⁰

A *nővér* és a *Sértődöttek* között kerülnek papírra a sorok; a művész-személyiség létére kérdező és ebben a létben a világérzékelést és a világszerűség módjait feltárni kívánó író helyzetét jelenítik meg. Önéletrajz annyiban, hogy Márai úgy érezte 1945–1946-ban: légüres térbe került, a rendszer- és impériumváltozás azért tisztázott kérdéseket, hogy újabb megválaszolhatatlan kérdések keletkezzenek. Ezt érzékelte az irodalomhoz, a keletkező új világhoz fűződő kapcsolatában.²¹ Eltávolodás azonban ez a szorosabb értelemben vett önéletrajztól, mert korábbi szubjektumfelfogásának átértékelését sürgeti, a történelmi váltással párhuzamosan Márai, maga is váltásra készül, íróságának korábbi korszakát befejezettnak minősíti, az „eredmények” kielégítetlenül hagyták, talán azért is, mert éppen a nyelv és a szubjektum minősítésében nem tudott teljesen elszakadni a századelős modernségtől, jóllehet a szótári jelentések átminősítésében tevékenyen vett részt. A történelmi eseményekkel jórészt párhuzamosan zajló irodalmi átrendeződések helyzetének veszélyességére figyelmeztették. S most nem csupán arról van szó, hogy *polgári* vagy *urbánus* szerzőként támadásokra, megbélyegzésekre számíthat. Márainak azonban nem (többször rosszindulatú) kritikusaival van pöre, hanem önmagával, ezért fordul (vissza?) Vidalihoz, akinek az elbeszélést követőleg már Az *igazi* Lázár-figurájában áttetszett alakja. Csakhogy ott csupán a legfontosabb mellékszereplőként látjuk viszont; s bár írói mivoltáról sok fontosat tudunk meg, inkább kiegészíti, részben ellentételez a polgár férj működési körét, a feleségnek olykor értelmezi, ám a polgár-művész szembeállítás itt pusztán deklarálta, semmiképpen nem jelenített meg. Ilyen passzusban például:

„Nagy szerep polgárnak lenni. Talán senki nem fizet olyan sokat a műveltségéért, mint a polgár. Nagy szerep, s mint minden igazán hősies szerepért, ezért is teljes árat kell fizetnünk. A bátorságért, a boldogsághoz való bátorságot. A művésznak élménye a műveltség. A polgár számára az idomítás csodája a műveltség.”²²

Az *igazi* (egyik) szerkezeti hibája az írófigura helyének és funkciójának megoldatlansága. A Vidali-alak továbbgondolását akadályozta a regény középpontjába emelt „tragikus-polgár”-képzet, amely az írói lét konfliktusai számára nem sok helyet hagyott. Író és kora szembesítését majd Az *igazi* folytatása végzi el; az emigrációban kiadott műről azonban már 1946-ból van értesülésünk, méghozzá a Vidali-regény vonzaskörében. A Lázár–Vidali rokonságot itt Márai említi, ugyanakkor a *Judit... és az utóhang* alapszituációját vázolja föl. Mintha Vidali alakja a Lázáréba olvadna bele. S bár a naplójegyzet két külön műről beszél, a továbbiakban Márai földadni látszik a Vidali-regény tervét, ám nem annak problematikáját. Az emigrációs regénybe aztán sok minden belekerült a naplójegyzetekből: „És vannak férfiak..., olyan az életük, mint az átjáróház, a nők meg egymásnak adják a kapukilincset.” „Ez az ember nem akart többé írni, mert attól félt, hogy minden szó, amit mond, papírra tesz, árulók és barbárok keze ügyébe jut. Azt hitte, olyan világ következik, amikor mindent meghamisítanak, elárulnak, bepíszkolnak, amit egy művész gondol, kimond és leír...”, „vagy úr valaki, vagy író.”²³ A naplóba jegyzett alapszituáció megjelenik az emigrációs regényben, és ott kap alakot jórészt az is, amit a tervezett Vidali-mű tartalmazott volna. A Vidallal együtt élő nő Judittá válik, levelekről már szó sincs, s az „utóhang” sem a *Vidali hagyatéka*. „Formailag” – csak némileg módosulva – Az *igazi* folytatódik, Márai nem tudta vagy nem akarta megkockáztatni a Vidali-regénnyel kapcsolatos műfaji kísérletet. Annak ellenére nem, hogy 1947–48 után már csupán virtuális közönségnek írhatott, adekvát kritikai visszajelzésre nem számíthatott. Az idegenség, az elhallgatás, a még lehetséges írói életrend századfordulós, ám az 1940-es esztendők történelmi eseményeinek is hatására újra időszerűnek tetsző kérdéseit Lázár figurájában vélte Márai lereagálni, nem Vidaliéban, akinek iróniától sem teljesen mentes alakja másféle történetet, másféle környezetet, másféle modalitást igényelt (volna). S ha Lázárban Márai felmutathatta az esztéta modernségnek a(z irodalmi) világból kivonuló alakját, Vidali elképzelt életútja (figyelembe véve a Vidali módszerét is) talán úgy képzelhető el, mint a Lázárénak ellentettje. S bár néhány mondatával jelzi, hogy a századfordulós modernség elképzelései szerint kezdte pályáját, a Márait foglalkoztató szerzők közül Rimbaud és Valéry hallgató korszaka adalékol szolgálhatott; a Vidali-regény nem annyira a naplókban megörökített korszakot tekintette a művészi életút kontextusának, mint inkább a nyelvről és a szubjektumról alakuló felfogásokat. Vidali személyiségrajza ön-életírása-naplója és a vele együtt élt nő levelei-kommentárjai megvilágításában bontakozott volna ki: az írói lét lehetőségessége nem feltétlenül a kornak ellenálló, hanem a korban íróilag helytálló művésztől árulhatott volna el valami lényegeset. Míg az emigrációs regényben olykor talán túlságosan közvetlenül kap hangot az 1940-es esztendők különféle változásainak megítélése, a Vidali-regényben mindez feltehetőleg a szükségesnek mutatkozó írói váltás

előadásával jelent volna meg. Az emigrációs regény narrátora alig rejtetten szöcsöve a szerzőnek, az utóhang a hétköznapiakba beleszürkülést szinte jelentékteleníti, addig a Vidali-regény műfaji-előadásbeli játéka lehetővé tehetné volna a megismerés bizonytalanságának, valamint az úgynevezett igazságok megosztott voltának tudatosulását, ennek következtében az elbeszélői státus kétségességeinek dokumentálását. A *Judit... és az utóhang* „hagyományos” regény lett, amelyből nagyon sokat tudunk meg Márai nézeteiről, a Vidali-regény nehezen meghatározható műfajdarabokból állt volna össze, s nem annyira egy író, mint inkább az irodalom regénye lett volna. Olyan értelemben, hogy egy sikeres szerző belátván, pályája zsákutcába futhat, rutinja, az e rutint igénylő környezete, a modorosságig használt szókinccse, előadásának dallama elől szeretne menekülni.

Mint ismeretes, a Vidali-regény nem készült el. Hogy ebben mennyi a része az emigrációnak, aligha számítható ki pontosan. Az említett *Judit*-regény éppen úgy tartalmaz elemeket a tervezetből, mint a *San Gennaro vére*, sőt, a kései *Naplók* vissza-visszatérnek a Vidali-vázlatok problémaköréhez. Kiszakadva a magyar irodalmi kontextusból, egy darabig a *Judit*-regény kérdésfeltevései foglalkoztatták inkább Márait, kellett egy kis idő, míg tovább kereshette a neki megfelelő regényalakzatok között. Krúdy figurája és regényírása – s ezt jól érzékelte Márai – a magyar irodalom egyik, lényegében folytatás nélkül maradt lehetősége. Megőrzött Proust-tisztelete vajon nem a Krúdy-tisztelet jegyében írható le? A kalandos ifjúságúnak képzelt Vidaliban is ott bujkál valami a Krúdy-figurákból, leginkább a Márai által regénybe foglalt Szindbádból. A szóban hívó, a siker-irodalom minden formáját elutasító Vidali helyét végül Lázár foglalta el, talán nemcsak Márai, hanem az egész magyar irodalom kárára. A *Judit*-regény nem Krúdyt, nem Kosztolányit folytatja, hanem *Az igazi* című Márai-regényt. A *Vidali hagyatéka*, ha megvalósul, feltehetőleg a Márai-életműhöz új vonással járulhatott volna hozzá.

1 1974-ben ingerülten állította *Naplójában*, hogy „soha, egyetlen alkalommal se” írt a *Nyugatra*, mivel „Osvát és aztán később mások szerkesztési szempontjai számomra túl ezoterikusok és eklektikusok voltak”. *Napló 1968–1975*, Bp., 1993, 201.

2 *Török Gyula poszthumusz könyve*, Nyugat, 1919, 905–906.

3 SZABÓ Lőrinc, *Öt verseskönyv*, uo., 1922, 113–114.

4 *Egy polgár vallomásai*, uo., 1934, I, 3–13, 76–86, 139–150; *Jules Renard naplója*, uo., 1935, II, 466–472.

5 Uo., 1934, 235–240. Az innen vett idézeteket a továbbiakban nem hivatkozom.

6 *Ami a Naplóból kimaradt*, Toronto, 1991, 157. Egy-két lappal előbb található az első megjegyzés a tervezett műről: „mi lenne, ha egyszer, amolyan utolsó könyvnek megírnám a »Vidali hagyatéka«-t?” Uo., 155.

7 Vö. még: uo., 159–160, 166, 170, 212, 213, 259. Az innen vett idézeteket a továbbiakban nem hivatkozom.

8 NÉMETH László, *San Remó-i napló* (1935) = *Uő, Európai utas*, Bp., 1973, 716. („Márai Sándor írta le a Vidali módszerében, hogy él az igazi író”...)

9 *Napló 1945–1957*, Washington, 1968 (2. kiad.), 171.

10 A 6. sz. jegyzetben i. m., 121.

11 Lányi Viktor fordításában idézem.

12 1. sz. jegyzetben i. m., 203.

13 *Napló 1943–1944*, Bp., 1990, 88–89.

14 *Napló 1976–1983*, Bp., 1994, 60.

15 „A jó író csak akkor menekül a világhoz, ha gyöngének érzi magát a legnagyobb kaland, a munka feszültségének elviseléséhez.”

13. sz. jegyzetben i. m., 94.

16 1. sz. jegyzetben i. m., 136.

17 6. sz. jegyzetben i. m., 259, *Judit... és az utóhang* (1980), Bp.

18 ÖRLEY István, *Három Márai-kritika (1939–1944)* = *Uő, A Flocsek bukása*, válog., szerk., utószó PERGEL Ferenc, Bp., 1988, 370–395. („A kritikus, a hajdani rajongó, kétségbeesetten keresi a választ. Mert a Márai-műből már jó ideje csak disszonáns hangokat hall.” 385.)

19 LENGYEL Balázs, *Varázs (Márai Sándor színműve a Pesti Színházban)*, Magyarok, 1946, 2–3, 129–130. Vö. még: „Márai Sándor legjobb alkotásaiban, az *Idegen emberekben*, *A Szigetben*[!] kényszeredetten kimenekült az országból, a *Zendülőkből* a társadalomból, a továb-

biakban pedig kénytelen volt megteremteni egy nemlétező vagy csak egészen embrionálisan megvalósult – s csak a sznobizmus által hitelesített – nagypolgári világot, melynek emberi üressége és kietlensége fokozatosan visszahatott alakjai lelki tartalmára.” L. B., *Babits után*, Újhold, 1946, 1, 8. Nem kíméletebb RUBIN Péter kritikája sem: *Az olvasó lázadása*, Valóság, 1945, 2–4, 75–77.

20 6. sz. jegyzetben i. m., 212.

21 Vö. uo., 180. Az *lhlet és nemzedék* dolgozatairól: „A kis írások legtöbbje csevegő, zsurnalisztikus. Az újságba írás gyógyíthatatlan fertőzés volt életemben; s ez a fertőzés mindent áthatott, egész úgynevezett művet. Ez a zsurnalisztikus »közvetlenség« olcsó, nem is őszinte. Az irodalom másképpen »közvetlen«.”

22 *Az igazi* (1941), Bp., 1992, 121.

23 17. sz. jegyzetben i. m., 8–9, 112, 126. Mellékesen jegyzem meg, hogy e műben előkerül a „kopott esőkabát”, mely még nem kopottan a *Férfi, esőköpenyben* című önarcképben tűnt föl: *Medvetánc*, Bp., 1947, 108–112.

Naptár
Radnóti Miklós verse

Miért éppen a *Naptár*?

Mert egységes, önmagába visszatérő, kört formázó költemény, s ebben a befejezett, az egész képzetét felkeltő formában a természet és a világ képét véljük tükröződni. Ezt a tükörképet egyaránt látjuk leírásnak és kozmikus víziónak. Úgy is mondhatnánk, hogy a valóság víziójának.

Mert rövid stanzák egymásutánja, amit olvashatunk úgy is, mint egy egész részeit, és úgy is, mint önmagukban egységes, önálló verseket.

Mert értékeiben is tükrözi e költészet egészét. E rövid versek között vannak gyönyörűek, torokszorítóan mélyek és félelmetesek. De e rövid versek között vannak banálisán felszínesek is.

Mert valamennyi nagyjából azonos poétikai elvek szerint épült, s emiatt az egész költemény felépítése egyhangúnak, magát ismétlőnek tűnik. De a végig hasonló technikával mégis képes a létezés legkülönbözőbb megélési módjait érzékeltetni. Mert mint leírás, objektívnek látszik, szubjektivitása legfeljebb a dolgok meglátásában, a látvány leírt részeinek kiválasztásában nyilvánul meg – holott, egyes részeiben, ha nagyon odafigyelünk, ritka őszinte, magába merült vallomásokkal találkozhatunk.

Egységes, hiszen szoros keretbe foglalt, és egységessé teszi a forma, még-hozzá nemcsak a külső, hanem a belső is, nemcsak a hangzás hasonlósága, a versek zenei karaktere, hanem ennél is mélyebben a költemény tárgyából fakadó egység, a következetesen egységes szemlélet. De ezen az egységen átüt az a változatosság, magasnak és mélynek, felületesnek és félelmetesnek az az egymást-váltása, mely részben biztosan az egyes részek megírásának különböző időpontját tükrözi, s mint ilyen, fontos és érdekes információkkal szolgál az utolsó évek belső történetéről. Különösen akkor hasznosíthatjuk ezeket a megfigyeléseket, ha a különböző években írott részeket ugyanazon évek egyéb műveihez hasonlítjuk. Ekkor jutunk a leginkább megdöbbentő felfedezésekhez.

És ezek alapján még egyszer: miért éppen a *Naptár*?

Mert benne Radnóti költészetének legfontosabb specifikumát, egyben a szerző lelkébe legmélyebben bevilágító poétikai karakterisztikumot tanulmányozhatjuk: az absztrakt fogalmak olyan megszemélyesítését, melyet nem

nevezhetünk metaforikus szemléletnek, s a megszemélyesített fogalmakat sem metaforáknak, de olyan megelevenedett archetipusoknak igen, melyek nagyon közel járnak a metaforikus képhez. Lényegében ez Radnóti költészetének (legalábbis szememben) legfontosabb, és egyben lelkialkatáról leginkább árulkodó tulajdonsága. Minden nagy kérdés, mely költészetében megjelenik, ennek a meghatározhatatlan absztrakciónak képében jelenik meg, s ennek a meghatározhatatlanságnak többféle jelentőségét is kiolvashatjuk költeményeiből.

1. Olyan pszichológiai-poétikai kényszert, mely a valóság tényeitől való menekülés jegyeit mutatja, eltávolodást a valóság kézzelfogható közelségétől, helyett pedig egy olyan konstruált valóságot, mely igazában mégsem akar (vagy mégsem mer) egy más alapokon nyugvó rendszert megteremteni. Érett verseiben Radnóti nem akar és nem tud (pontosabban ritkán akar, ritkán tud, és feltételezésem szerint ritkán mer) új valóságot, egy vállaltan konstruált, megteremtett, öntörvényű világot megteremteni. Szemléletbeli konzervativizmusának lenne ez következménye? (És ebben a konzervativizmusban ne tévesszen meg bennünket szürrealista-expresszionista verseinek látszólagos modernsége. Egyszer, későbbben talán alkalmam lesz arra, hogy Radnóti avantgarde törekvéseinek önállótlanágát, felszínességét elemezzem.) Érett versei különös módon kapcsolódnak egy szemléletbeli konzervativizmushoz, ahhoz, ami Radnóti költészetének alapvető elfedettséget, a végső kitárulkozás hiányát jelzi. Valószínűnek tartom, hogy menekülésvágy ez, menekülés a valóságos létezés elviselhetetlenül sebző tényei elől, megrettenés a teljes *kitettség* állapotától, amellyel szembenézni számára nemcsak félelmetes és kiábrándító veszélyeket rejtegetett, hanem költői léte megsemmisülésének kilátását is. Szembe kell néznünk azzal a lélektani ténnyel, hogy különböző, főleg gyerekkori tényezők hatására Radnóti elvállalta – minden pejoratív él nélkül úgy is mondhatjuk, hogy felvette, magára vette – a magyar költő szerepét, s ez a szerep, minden valószínűség szerint egy olyan identitástudatot biztosított számára, melyben több volt az akarat, mint a biztonságérzet őszintesége. (Semmiképpen nem összetévesztendő ez a hazugsággal, akár mások, de még kevésbé önmaga megcsalásával.) Az emberi tudat sok rétegből áll, az őszinteség és tisztesség különböző rétegei valamennyien tisztességesek lehetnek – de a nem teljesen megoldásig érkezett probléma minden esetben olyan verbális megoldáshoz vezet, melyben a disszonancia valamely elemét kell megéreznünk.

Radnóti tudatosan vállalta és őszintén átélte a magyar költő szerepét (jó értelemben, a felelősség teljes vállalásával) – nagyon valószínű azonban, hogy identitását mégsem érezte biztosnak, s ennek bizonytalansága elől egy költői, verbális, a valóságnak és a róla tükröződő képnek elemeit egyesítő világba, az identitás szavakban megnyilvánuló és ebben a verbalításban biztonságot találó közegbe menekült. A költői verbalizálásnak végtelenül sok

árnyalata létezik – valójában a poétika, mint tudomány, az esztétikumról szóló filozófia és pszichológia mind ezekkel a módozatokkal foglalkozik. Radnóti számára a költői szó a valóság felemelését, általánosítását, dekonkretizálását jelentette – amellet, hogy ez a konkrétumoktól megfosztás nem azonos a valóság meghamisításával vagy elkerülésével. (Ez alól az egész költészetére jellemző tendencia alól kivételek kései, halálát megelőző versei, elsősorban *Razglednicái*.) De ha költészetét éppen ez a sajátos lebegés jellemzi a valóság egyes összefoglaló, már magukban is némileg absztrahált jelenségeinek további absztrahálása, dekonkretizálása, és ezeknek mégiscsak reális indíttatása között, ez egyben azt is jelenti, hogy Radnóti poétikájának kulcsa egy karakterisztikus, rá jellemző metaforikus látásmódban rejlik, egy olyan metaforaképzésben, amely inkább formális, mintsem tartalmi vonatkozásában tekinthető metaforának.

2. Minden metafora, maga a metaforikus látás képessége feltételez bizonyos fokú vonzalmat, vagy hajlamot a transzcendencia irányában. Radnóti költészetének ez a második nagy rejtélye, mely, éppen a metaforikus látásmód meghatározhatatlansága miatt maga is meghatározhatatlan. A vonzásnak és az elfojtásnak, a transzcendencia igényének és a belső elutasításnak ugyanolyan oszcillálása érződik verseiben, különösen egyes, gyakran visszatérő motívumaiban, mely metaforikus látásának tétovaságában is megjelenik. Ilyen, egyértelműen nem olvasható jelenségek verseiben például az angyalnak és a halálnak sűrű és változóan látható megjelenései. Felfogható ez is identitásproblémának – a létértelmezés nagy kérdésének, s az én meghatározhatatlanságának a világ rendjében. Kiváltképpen azért, mert a lírai költészetben általában, Radnóti költészetében pedig különösképpen, a világ és a lét értelmezése elsődlegesen az én helye meghatározásával kezdődik. Az *Ikre*k *havából*, Radnóti e talán legőszintébb művéből tudjuk, hogy szubjektíve legfontosabb problémája, az, mely véleményem szerint társadalmi (zsidó-magyar hovatartozásának) érzését is meghatározta, a kettős anya érzelmi, lélektani válság-érzetéből fakadt. Tanúsága szerint is ezt érezte a mű egyik alapproblémájának. Nem áll ellentétben ezzel az, hogy ő maga többszörösen is a szerkezetnek, az időnek, jelennek és múltnak viszonyát jegyezte fel, mint műve meghatározóját. Amikor az eredetileg választott címet, a *Napló a gyerekkorról*t, barátai tanácsára elvetette, a két anyával kapcsolatos mitológiai kép megtalálásával próbálkozott. Csak ezután, szinte megalkuvásként választotta az *Ikre*k *havát* – s abban is, rejtetten ott bujkál a *ki halt meg* – *ő vagy én* kérdése.

Ennek ellenére: lélektani szempontból félelmetesen kevésnek érezzük azt, amennyi helyet ez a kétségtelenül hatalmas súlyú, nyomasztó probléma elfoglal költészetében. Éppen ebben, a probléma kerülésében érezzük meg annak fontosságát: az elviselhetetlentől menekülő férfi örökös kibúváskeresését, a konkrétumtól elfordulást. Úgy is mondhatjuk, hogy a konkrét

halál, az anya halála helyett a halál dekonkretizálását, valóságának absztrahálását, többértelműségét (és itt nem a halál egyetlen versen belüli, hanem az életmű különböző darabjaiban jelentkező többértelműségét értem). Meggyőződése, hogy ebben, az ambivalenciát következetesen elvető, az identitás határozottságát szinte az ésszerűség, a világ-meghatározta helyzet ellenében is hangsúlyozó, sőt túlhangsúlyozó költészetben (mint például a *Nem tudhatom* sokat vitatott jóhiszemű, de időszerűtlenül félelmetes őszinteségében) olyan sötét titkok rejlenek, melyeket a költő saját magának sem akart, és sohasem is vallott be. Az *Ikrek havának* talán egyszer még megvalósítható elemzését előlegezve, véleményem szerint Radnóti létélményét befolyásoló alproblémája nem vér szerinti anyjának halálával, hanem nevelőanyjához fűződő érzelmeinek megcsalottságával függött össze. Ebben az érzelemben bujkálhatott az a titok, amelyet maga elől is rejtegetett, s ami egész világlátását a meghatározatlan irányába terelte – abba az irányba, amelyen csak a nagyon nagy feszültségek, félelmek, a konkrétumok elkerülhetetlen fenyegetése tudott áttörni. Nem azt állítom, hogy az az elviselhetetlenül paradox lélektani helyzet (melyet Radnótival együtt oly sokan mások is átéltek, és mind a mai napig átélni kényszerülnek) – a magyarsághoz tartozás érzése, mely folyamatosan kénytelen a be-nem-fogadottság, sőt ezen is túl, a félelem érzésével konfrontálódni, s mely oly mértékben teszi lehetetlenné a valódi harmónia megélését, hogy Radnóti költészetében elkerülhetetlenül a harmónia eltúlzásának képét kénytelen magára öltetni – ebből a kisgyermekkor érzéséből fakadt. Rengeteg egyéb kiváltója volt, melyekkel most éppen oly kevésbé foglalkozhatunk, mint ennek költői tükrözésével. De dolgozatom poétikai alapkérdése, a metafora keresése és a menekülés a valódi metafora jelentésének és jelentőségének súlyától, véleményem szerint mégiscsak ezzel függ össze.

A költői én helyzetének ez a meghatározatlansága okozza a világnak azt a gyakorta elmosódott képét, mely számos helyen a *Naptár*ban is tükröződik. Ezzel függ össze az a költői sajátság, melyet most szintén csak futólag említhetünk – bár a választott vers legmélyebb rétegét képezi.

3. Ez pedig Radnóti vonzódása a természetlira és az abban rejlő idill lehetősége iránt. S itt már elérkeztünk a *Naptár* valóságos elemzéséhez, pontosabban és előbb talán ahhoz, hogy miért tartom alkalmasnak ezt a verset arra, hogy Radnóti egyik leginkább jellegzetes műveként elemezzük. Amellett, hogy mindaz, amit a fentiekben a metaforaképzés problémájaként elmondtam, megjelenik és nagyrészt tudatos formát ölt a költeményben. Másrészt körülbelül három évnyi periódust ölel fel a költő életéből, s ezzel kapcsolatban e látszólagosan homogén képvilág jelentős módosulásainak lehetünk tanúi – a versek megírásának ideje pedig jelentős sejtésekre ad alkalmat az utolsó évek érzelmi és hangulati hullámválását, e költészet aktuális erősödését és gyengülését illetően.

Mindezek mellett egyéb szempontok is vezettek, mikor Radnóti oeuvre-jéből éppen most a *Naptár* keltette fel érdeklődésemet. Megelőzően, közben és folyamatosan a magyar irodalomnak egy (pontosabban két) olyan versével foglalkozom, mely megírásának idejében, töredezettségéből felépülő egységében, születésének elhúzódó szakaszosságában szinte természetes késztetést ébreszt arra, hogy a *Naptárral* összevessük. Ez a költemény József Attila *Eszmélete*, illetve a *Medáliák* című ciklusa, melyek különbözőségük ellenére is azt az érzést keltik, hogy hatottak a *Naptárt* író Radnótira, akire József Attila egyéb művei is biztosan hatottak. Az *Eszmélet* másfelé terjeszkedő, a *Naptár* egészénél jóval mélyebb, belőleg nagyobb vallomás-kényszerrel bíró, filozófikus problémákkal küzdő és mégis mélyen, Radnóti átlagos szintjénél jóval mélyebben szubjektív indíttatású vers, mely, első megközelítésben, éppen a szubjektív jelleg és a filozófiai igény egzisztenciális fontossága, e viszony, s a belőle fakadó problémák megoldatlansága – megoldhatatlansága – miatt esztétikai karakterét tekintve rejtélyes vers. Rejtélyessége önmagából fakad, feltételezésem szerint lényegéhez tartozik, tudatosan a költeménybe komponált, vagy abban tudatosan meghagyott tényező, s ez a rejtélyesség mindenekelőtt a költemény egészében, az egymásra következő részek szekvenciájában, az egyes részek közötti hiátusokban, ellentmondásokban, részeinek látszólagos összefüggéstelenségében nyilvánul meg. A *Naptár* keletkezéstörténetét kevésbé, ehhez képest az *Eszméletét* még annyira sem ismerjük, az egyes részek megírásának ideje egyelőre még nem tisztázott, kiváltképpen nem tisztázott a megírás idejétől elszakíthatatlan, a motivációt kiváltó körülmények sora. Azt azonban tudjuk, hogy megírásának ideje egy évnél valószínűleg nem tartott tovább, s hogy jelentős részét József Attila Hódmezővásárhelyen írta. Ebben benne foglaltatik budapesti körülményeinek, Szántó Judittól történő elszakadásának tudása éppen úgy, mint a hódmezővásárhelyi családi háttér valamelyes ismerete, egyszerre polgári-értelmiségi, tehát konszolidáltnak ható körülményeivel és családi zűrzavarával. Valami keveset arról is tudunk, hogy az 1933-as, 34-es évben szellemileg mi foglalkoztatta József Attilát, s ebből következtethetünk az *Eszmélet* filozófiai háttérének eredetére is.

A *Naptár* legtöbb részének megírását napra időzíthetjük. Éppen ebből fakad egyik legfontosabb tanulsága és egyik legérdekesebb életrajzi vonatkozása is. Elemzésére két természetes út kínálkozik: vagy az, hogy megpróbáljuk a vers folyamatosságát követni, s ebben benne foglaltatik, hogy *szerkesztetten*, tudatosan komponált egységnek tekintjük – és erre felhatalmaz bennünket az, hogy különböző időben írott részeit maga a költő foglalta egységbe, naplója szerint a legtöbb rész megírásának idején, 1941-ben. Ekkor szándékosan folytatta a feltehetően alkalmilag írott „naptár-versek” már megkezdett ciklusát, és a sorozat elkészültét 1941. február 28-án jegyzi fel Naplójába.

A másik lehetőség az lenne, hogy a versek megírásának időrendjét kövessük. Mindkét esetben a két variáció között cikáznánk – így hát egyszerűbbnek látszik az elsőt követni (már csak azért is, mert ugyanez a szokásos – mert egyedül lehetséges – módja József Attila *Eszmélete* elemzésének is). Különös véletlennek tarthatjuk (de mindenképpen véletlennek), hogy a két költemény összehasonlítására leginkább mindkettő első versszaka alkalmas. Alig hiszem, hogy ebben Radnóti József Attila költeménye befolyásolta volna. Az indítás hajnali képe oly jellegzetes, és olyannyira egy hosszabb, nagyobb kompozíció kezdetének tökéletes biztonsággal eltalált formája, hogy szinte természetesnek és mindkét költő művészi ereje jelének vehetjük, hogy erre az archetipikus mintára rátaláltak. József Attila versében a költemény tartalmi eleme a hajnali kezdet, az „eszmélet” képi megelevenítése, legközelebbi asszociációja, mondhatnók úgy is, hogy az eszmélődésnek, az ébredésnek szinonimája. Radnóti költeményében is természetesnek tűnik, hogy az év kezdetét, az év „hajnalát” reggeli képpel indítja a szerző, de itt ez nem tartozik szorosan a költemény tárgyi mondanivalójához. Igen nagy kérdés, mondhatnók Radnóti költői karakterének és értékének egyik jelzője lenne, ha tudnánk, vajon ezt a kezdetet tudatosan választotta-e, a *kezdeteket* szándékosan párosítva, ha nem is tudatosan, de szerepelt-e motivációi között az *Eszmélet* asszociációjából fakadó indíttatás, vagy netán az úgynevezett véletlen szülte-e ez a kép. Azért nevezem az esetleges véletlent „úgynevezettnak”, mert van egy költői szint, mely felett a poétikai megelevenítés valójában sohasem véletlen műve.

Az *Eszmélet* és a *Naptár* szerkezetében is találunk hasonlóságot. József Attila költeményét többen értelmezik úgy, hogy az egy időfordulatnak, konkrétan egy napnak kereteit tölti be: hajnallal kezdődik, és éjszaka ér véget. Ugyanez a képlete a *Naptár*nak is: az első és az utolsó versszak megismétli ezt a körforgást, és az, hogy az év körforgását itt mintegy kicsinyítve leképezi a szerző, ugyanazokat a kérdéseket veti fel, mint amelyek a vers hajnali indításának kapcsán felmerültek. Itt azonban, ha a kezdetet és a befejezést összevetjük, nagyobb valószínűséggel tételezhetjük fel az alkotófolyamat tudatosságát – annál is inkább, mert a két darab (a *Január* és a *December*) megírása között mindössze hat nap telt el. A versek tehát nem véletlenszerűen, hanem szándékosan kerültek a ciklusba, és így feltételezhető, hogy tartalmuk tudatos szerkesztés során született. Nagyon fontosnak, és bizonyosan nem véletlennek tartom azt is, hogy Radnóti a 41-ben írott mindkét költeményben a sötétséget, a félelmetességet hangsúlyozza, mintha az év forgása általánosságban, minden év forgásában ebből a háborús évből merítené jellegét.

Két fontos jelenség van még a *Január*ban, mely a verset József Attila költői világszemléletével rokonítja. Az egyik a sötétség motívumának hasonló érzékletessége. Mindkét versben a sötétség anyagszerűségét érezzük, egyikben sem a sötétséget mint színt – annak ellenére, hogy Radnóti az ég feketeségéről is beszél. Mindkét versben a sötétség betölti az eget – József Attilánál

olyannyira, hogy azonos az éggel, a világosság, a könnyűség, a *hely*, melyben a dolgok mozgása, pörgése, élete megindul, a föld és az ég kettéválásakor szabadul fel, a világosság megteremtésekor. Az eget a sötétség nemcsak betölti, mint Radnóti versében, hanem maga az ég a sötétség, pontosabban a földre nehezedő ég, talán nem más, mint ez a vasnehéz anyag – mint a *Tehervonatok tolatnak* című versben vagy töredékben írja: *mely úgy ül le ránk / mint a porra a vasszilánk*. Radnótinál a magasban lévő eget tölti be a sűrűséggel jelzett anyag, a sötét, a *majdnem lecseppenő*. A föld és az ég közötti úr, a kettő elhatároltsága az *Eszméletben* teremődik meg, akárcsak a Genézis Könyvében, s ez a felszabaduló, könnyű és üres (helyet adó) tér lesz az eszmélet tere, a világot befogadó, felfedező eszmélés végtelen mezeje. A *Naptárban* a már különvált eget tölti be újra az ő-sötétség, mely szinte lecseppen, szinte feketére festi a földet, foltot ejt a világon. József Attila versének iránya felfelé szállás (az ég, a kipörgés, a rászálltak képeiben), Radnótiénak a fölének boruló sötétség, mely vertikálisan nehezedik ránk, a lefelé érzését erősíti. A kivilágosodás azonban itt is megtörténik, méghozzá Radnóti egyik legszebb, a valóságosság színesztéziáját zseniálisan észrehevő képében. A sötét, nap-talan, hosszúra nyúló éjszaka után megjön a hajnal (szó szerinti értelemben, megszemélyesített formában „jön”, léptei hallatszanak a roppanó jégén), de igazából nem világosságot, hanem szürkéséget hoz. A vers kétségtelenül legszebb képe a *Roppan a jégén a hajnal / lépte a szürke hidegben*. Torokszorító fenyegetettség, alattomos veszély érződik mindenekelőtt a megroppanó vékony jég képében, s talán még inkább a *roppan* szó baljós hanghatásában – elkerülhetetlen, hogy ne az egy évvel későbbi *Ha rámfigyelsz* című, véleményem szerint egyik legszebb Radnóti-vers utolsó soraira asszociáljunk:

(S nem tart soká. Ha rámfigyelsz,
majd egyre égibb hangot hall füled.
S a végső szó után meséld el,
hogy bordán roppantott a rémület.)

A *szürke hideg* képéről beszéltem az imént, ennek a képnek (azt is mondhatnám, e szópárosításnak) különleges érzékletességéről, a tompa téli reggelekről, a millió tűszúrással irritáló ködről, a hideg szagától, a szinte tapintható keménységről, mely mind bennfoglaltatik ebben a képben. Későbbben még beszélni akarok róla, hogy Radnóti költészetének éppen az ilyen, a hideghez hasonló egyszerre valóságos és absztrakt fogalmak a legfontosabb szereplői. Éppen átmeneti jellegük miatt tűnik olyan nehéz, a legtöbbször sikertelen vállalkozásnak az, hogy élettélivé varázsolja őket. Ez a kép azonban más – ha József Attila valamely verséhez akarnánk hasonlítani, leginkább a *Holt vidék* jutna eszembe. A *Január* nem jut el – hogy csak egy, közeli példát mondjak – a *Téli éjszaka* mélységéig, pontosabban komplexitásáig, e komp-

lexitás olyan biztonságáig, mely a tökéletesség benyomását kelti –, de megérezzük benne a lélek őszinte küzdelmét, félelmét, a mindent befedő sötétség korom-üledékét. Már az 1937-es halál-versekben (a Kosztolányi és Juhász Gyula halálára, és a huszonkilencedik születésnapjára írottakban) megkezdődik ezeknek az anyag-tapintású képeknek a megjelenése, és ezekben a nagyrészt 41-ben írottakban helyel-közzel folytatódik. Azért beszélek e helyel-közzel folytatásról, arról, hogy ebben az időszakban Radnóti képi világa szétválk, mert éppen a *Naptár* későbbi szakaszaiban váltakoznak a konkrétumokat leíró képek a *Január*ban és majd a *Novemberben* és *Decemberben* megjelenő szimbolikus-metaforikus jellegűekkel. Érdekes módon a konkrét leírások tűnnek kevésbé reálisnak, hígabbak, csak a dolgok felszínes láthatóságával törődnek, míg a rejtetten szimbolikusak, a sötétség, a hó, a fagy s a közhasználatúan metaforikus jellegűek, mint az angyal, a halál ezúttal, valószínűleg a leírások indifferenciája mellett megjelenő, attól elütő, megrázó érzelmi átítottság következtében, megrázó erővel hatnak az olvasóra.

József Attila és Radnóti költészete között az egyik legnagyobb különbség az, hogy míg József Attila világában a dolgok, a tárgyak, Radnótiéban az ezekből kialakult, ezekhez szorosan tapadó, de önmagukban már absztrakcióvá alakult jelenségek tekinthetők a vers-nyelv elemi egységeinek. Vers-nyelven itt a világ, a világlátás szerkezetét értem, azt a primer formációt, amelyben a létezés struktúrája a költő tudatában megjelenik. A két költeményt az is rokonítja, hogy a hajnal, mint nyitókép, nemcsak jelentésében, hanem a fogalom karakterében is azonos: magába foglalja mindhárom lehetőséget, és mégis mint külső héjon kering a szó konkrét, szimbolikus és metaforikus értelmezhetőségének magja körül.

Ez az általánosítási lehetőség az alapja annak, hogy a költészetben megjelenő, a költészetben láttatott világ is a konkrét, a metaforikus és a szimbolikus értelmezés lehetőségének maghéjain kering, mozgásában, tendenciáiban sejthető, és nem azon a helyén lokalizált, mely a modern költészetben éppen meghatározottsága folytán kelti a meghatározhatatlanság érzetét. Radnóti érzékeli ezt a helyet, de alapvető létbizonytalansága folytán (és éppen ebből látszik, hogy családi, társadalmi, történelmi-politikai identitáshiánya a legmélyebb egzisztenciális szinten is érvényesült) a konkrét helyet mint költészeti princípiumot egészen a legvégső pillanatok költői átalakulásáig nem meri vállalni. Ez az oka annak, hogy versei szépségében csak ritkán érzékeli az egzisztenciális mélységet, hogy még a halállal, a halálveszéllyel küzdő szorongásai is gyakran az idill hímporának egy-egy csillámával ékesek (mint például az *Első Ecloga* befejezése) – annak, hogy nem csak formái konzervativizmusa miatt tartózkodunk attól, hogy a valóban modern költészet reprezentánsának lássuk. Külön, az irodalomszociológia és a recepcióesztétika szellemében írott tanulmányt igényelne az, hogy ennek szerepét népszerűségében felderítsük.

Radnóti költői (és emberi) magatartásának egyik legmélyebb rétegéig érkezünk el. Mert nyilvánvaló, hogy azt az állandó félelmet és feszültséget, melyben Radnóti élehetett, csak az ezzel tökéletesen ellentétes, harmonikus formákkal lehetett elmondhatóvá szelídíteni – de vajon minden költői elmondás magában foglalja-e az elmondhatóság ismérveit? Kérdésünk látszólagosan paradoxon – pontosabban mindaddig paradoxon, amíg az elmondhatóság és nem a költészet felől közelítjük meg.

Mert a költő többé-kevésbé mindig választás előtt áll: vagy nekivág a formailag tökéletesen bizonytalannak, a forma pillanatnyi megteremtésének, a kockázatnak, hogy nem a megfelelő nyelvet választja – de nem enged abból, amiről úgy érzi, nem-kimondania lehetetlen –, vagy megpróbálja azt az utat, melyen, úgy érzi, a forma bejárt mechanizmusa megkönnyíti, lehetővé teszi számára a kimondást. Ezzel aztán olyan dilemmába kerül, melynek nincs megoldása – a forma átveszi az irányítást, magához alakítja a mondanivalót, önálló életre kel, és bár az eredeti választás a költőé volt, későbben már az ő szuverenitása ellen tör. Radnóti költészetében nagyon sokszor megtaláljuk a drámai konfliktus nyomait, minden tragédia forrását: a tehetetlenség mélységes átélését, a nem-harmonikus, a külső helyzettel, pszichológiai státuszával magyarázható rettenetes feszültséget, de ez a feszültség legtöbbször elfedetten, a forma és a forma-kiváltotta harmónia mint elsődleges érzékelhetőség mögé húzódik. Úgy tűnik, hogy a forma nemcsak elfedi, hanem a magát a szövegbe igazán bele-nem élő olvasó számára meg is hamisítja a tartalmat.

Miből fakadhat Radnóti kényszere a klasszikus formák választása, az elfedettség pszichológiai alternatívájának választása iránt? Nyilvánvaló, hogy ugyanabból, ami létélményének alapja: anyja halálával, mostohaanyjához fűződő kapcsolatával, az eszmélése kezdetén megélt óriási fájdalommal: apja, nevelőanyja és sohasem ismert édesanyja elvesztésének a megcsalatottság érzetével összefüggő sokk-élményével. Bizonyos, hogy ez a csalódás okozta azt is, hogy e csalódást-kiváltó közegből az otthont-adó magyar-keresztény közösség felé tendált, hogy zsidóságát mint negatív ős-élményt elhagyni igyekezett. Az elfojtásnak ez a mechanizmusa félelmetesen rokon a formai tökéletesség elfedési tendenciájával: ugyanolyan őszinte, művészi, ugyanolyan erőfeszítést igényel (a művészi alkotás legjobb értelmében) – de a tehetetlenség ugyanolyan feszültségét leplezi.

Az, hogy éppen a *Naptár* című verset választottam elemzésem tárgyául, elsősorban ezekkel a kérdésekkel függ össze. Hiszen jól láttuk, hogy a bevezető *Január* a természeti jelenet képébe rejtetten, az embert, az én-t a fagy megszemélyesítésével helyettesítve, már a *Járkálj csak, halálraítélt* félelméről beszél. De azt is látjuk, hogy ez a félelem mégis a természet leírásának képeibe rejtőzik, s ha a hanghatás (a *roppan* szó hangalakjának félelmetességében) át is tör a látszólagosan tárgyias leíráson, mégsem történik direkt utalás a fenyegető halálra. Amellett Radnótira jellemző megoldással a vers

vége, hasonlóan a *Naptár*-sorozat legtöbb darabjához, ritmikailag megugrik, szinte táncos (és itt a tartalommal ellentétes) daktikus könnyedséggel szökdel. Ennek ellenére: a *Január* az érett, komoly, félelmeit bevalló, József Attila *Eszméletének* magasságáig emelkedő vers, melyről joggal feltételezhetnénk, hogy a *Naptár*-sorozat többi darabjában hasonló módon folytatódik.

Az első rész után azonban a *Naptár* és az *Eszmélet* súlya mindinkább eltérővé változik. Az *Eszmélet* a látás és a megfogalmazás sötét és világos útjain az emberi lét legmélyebb kérdései felé vezet, méghozzá olyan módon (és ez szerkezetének egyik legfontosabb kérdése), hogy benne a szubjektív és az objektív elemek rejtélyes, megfejthetetlen módon hol párhuzamosan, hol ellentétes irányban, tehát a külső és belső világnak mind harmóniáját, mind összeférhetetlenségét egyaránt érzékelve haladnak egymás mellett. A *Naptár*, az első rész megrázó félelmetessége mellett, a későbbiekben felületessé válik. Képei, ritmikája, hanghatásai sok helyütt bámulatosan elevenek, már-már andalítóan szépek, színesek – az impresszionista képválasztás és hangulatfestés legszebb darabjai. Különösen színjátékuk ragadja meg az olvasót – de a versek többsége odavetett, adekvát nyelvi eszközökkel megtámogatott pillanatfelvételt, igen-igen messze az *Eszmélet* küzdelmesen súlyos mondanivalójától. Mindamellet érdekessé tudni, hogy Radnóti, az eredendően városi, városi kultúrában felnőtt ember mit lát a hónapok természeti jellegzetességeinek – e kérdések kidolgozása azonban messzire vezetne, s ehhez valószínűleg nem ismerjük eléggé a költő életének egyes fontos korszakait. A költemény másik érdekessége az, hogy a természeti képek között embert sohasem látunk, az ember mint a természeti világ antropomorf aspektusa szerepel, de így feltűnően sokszor, mintha a világ csak így, az ember felől lenne leírható. Lássuk néhány példáját: ...*vad / vidám, kamaszfiús / szellőkkel jár a fák alatt / s zajong a március (Március). Egy szellő felsikolt, apró üvegre lép / s féllábon elszalad (Április).* A Májusban a következő igék: *borzong, lépkednek, megbú, a Júliusban szinte az egész vers:*

Düh csikarja fenn a felhőt,
fintorog.
Nedves hajjal futkároznak
meztélábas záporok.
Elfáradnak, földbe búnak,
este lett.
Tisztatestű hőség ül a
fényesarcu fák felett.

A sorozat eme részének talán legszebb darabja a Fanni-versekre nyíltan is utaló, azok gyengédségét, szerelmi líráját a természetlátásra áttevő, a szerelmet a természettel, a világgal, az univerzummal összekapcsoló *Szeptember: Felhőn vet ágyat már az alkonyat / s a fáradt földre fátylas fény esőt. / Kibomló konttyal jó az édes ősz.* Különös poétikai jelenség, hogy a szerelemről szóló szavak szinte

áttétel nélkül érvényesek a természetre: egyszerre jelzi ez Radnóti szerelmének a természettel, a világgal, az univerzummal, ennek transzcendenciájával való átitatottságát, és ugyanakkor elszakíthatóságát az én legbensőbb szenvedélyrétegétől. Olyan jelenség ez, mely itt csak különösen eklatáns példaképpen érvényesül, de jóformán egész érett líráján végigvonul.

A *Naptár* versei között vannak 1939-es, 40-es datálásúak, legnagyobb részük azonban 1941-ben keletkezett. Mindössze két rész született 1939-ben – köztük a sorozat egyik csúcspontját jelző *November*. A bevezető *Januárral* és a sorozatot záró *Decemberrel* a sorozat valóban nagy, jelentős értékű darabja, egyszerre természetleíró és finoman szubjektív vers. A természeti jelenség, a *fagy* itt is megszemélyesített formában jelentkezik – de itt már bejön az emberi világba (mint Pilinszky kései lírájának egyes darabjaiban a rémségnek, rémületnek jelképei). A ház falán sikolt: szinte halljuk a szelet, amint nekivágódva a házfalnak, útját eltéríteni kényszerül. A kép azáltal válik az univerzális fájdalom és rémület sikoltásává, hogy a kép szerint maga a fagy a szenvedő, a sikoltó, mintegy az ő hidege, mely egyben saját maga szenvedése, éppen ezáltal, létének-aktivitásának egyszerre önmagára és a világra, tehát a létezés réstelen teljességére kiterjedő szenvedése koccantja össze a holtak fogait. *Koccannak* ezek a képletes fogak, akárcsak József Attila *Téli éjszákjában* a molekulák – de e nemlétező fogak koccanását hallani lehet, s a rövid mondat minden felesleges sallang nélkül közli ezt aényt, az eljárás lehetőségét a holtak és az élők világa között. Ebben a versben nem közeleg a máskor nagybetűvel jelzett Halál, itt a holtak foga koccanása a késő őszi temetők jégropogásában, szélrohamaiban, saját fogaink koccanásában valóban hallhatóvá válik. A halottak hónapja ez, vadmirtuszok koszorúival az elhagyott, haldokló természet ürességében, félelmetességében. Ebben a rövid versben Radnóti valóságos költői bravúrral, a sűrítés maximális lehetőségével érezteti saját halálfélelmét és belenyugvását a halál tudatába: a ráhulló kuvikjóslatban hirtelen bevallja, hogy ő maga ennek a világnak középpontja, hogy ennek, és ezáltal az egész sorozatnak ő a lírai hőse, hogy a kuvik-szó neki szól, s mi lehet ez más, mint halál-jóslat. *Félek? Nem is félek talán.* Ez az utolsó sor már túl van a félelmen, magába foglalja azt és elfogadja. Nem a bátorság, hanem a beletörődés, a menekülni-nem tudás kimondása – rövid, sokértelmű, és megindító, anélkül, hogy csak árnyalatnyira is érzelmes lenne. A teljes magány, a természet példájára beletörődő halál végtelen reménytelenségének hangja, a mindenről lemondás keserűsége túl, már kifejezhetetlen, megélhetetlen keserűsége szól benne – Radnóti egyik leginkább megindító, legfájdalmasabb és leginkább koncentrált, művészileg is egyik leg-tökéletesebb verse ez. És a *Naptár*-sorozatot tekintve a legkülönösebb sajátsga az, hogy a két korai darab egyike. A valóságos halálhoz közeledve, az egykorú történeti eseményeket ismerve megdöbbenünk, mint annyiszor, azon, hogy Radnóti milyen korán, és milyen biztosan látta a ráleselkedő

veszélyt? A legőszintebben talán még itt, a harmincas évek végén mert róla beszélni. Halál-tudatának kifejezése, költészetébe-épülése, mint költészetének egyik princípiuma azonban külön, nagyobb tanulmányt igényel.

A *November* mellett semmivel sem kisebb értékkel áll a ciklus záródarabja, a *December*. (E vers elemzése során sokban támaszkodom volt pécsi tanítványom, Klujber Anita több helyütt megjelent és előadott munkáira.) Mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy akárcsak az *Eszmélet*ben, ebben a költeményben is bezárul a kör. A *Január* a későn kelő nap képével kezdődött, reggel, a *December* a delelőjén álló nap képével fejeződik be – ez a déli nap azonban egygyéválik az éjszakával, mintegy a dél misztikus éjféltre fordulása: a nap mint ezüst telihold sejlik az égen. A sejtelen után valóságos éjszaka száll le a világra, akárcsak az *Eszmélet* befejezésében, hóhullással, mint annyi Radnóti-versben. Klujber Anita jelentős meglátása szerint a szállingózó hó a zuhanó halállal szemben annak megszelídítését, elfogadását jelenti – s ez, éppen az előző versszakkal párhuzamba állítva, nagyon is valószínűnek tűnik. A *Naptár* befejezése tudatos munka eredménye, az utolsó részhez érve Radnóti már átlátta az egész ciklus szerkezetét, s nyilván tudatosan szelídítette meg a halál-elfogadást – nemcsak a havazás képével, hanem a hóhulláson átderengő angyal transzcendenciájával is. A kép különös szépségét, és főleg, ami a költői szépségnél is fontosabb, költői hitelességét a látvány ösztönös értelmezése adja: az éjszakai hóhulláson átsejlő angyal-alakzat: a látvány érzékletessége és transzcendens tartalma. Vajon a Halál Angyala-e, aki nesztelenül közeleg, az év lezártaival az évnek, és az életnek végét jelezve? A vers itt önmaga fölé emelkedik, a természet képeiből, attól nem különválva, hanem mint annak része, eleme, lényege, kiemelkedik az, ami a természet fölött létezik, a halál, mely egyszerre természet és több a természetnél, tagja, része, de más-anyagú, angyal-testű, a látható és a láthatatlan határán elhelyezkedő. Közeleg – felém jön tehát, felém közeleg, de mégsem félelmetes, közeledésében nincs és mégis van fenyegetés is, de a testi lét fenyegetésénél inkább a másik lét ismeretlenségének borzongását érezzük. Semmi meghatározottság nincs ebben a képben, de Radnóti egyéb képeivel ellentétben, itt nem a bizonytalanság, a látatlanság mesterségesen láthatóvá tett alakzatát, hanem a természet valóságos létéből következő látványt, e látványban megjelenő vízió valóságosságát és érzékcsalódását egyszerre érezzük.

Naptár a ciklus címe, az idővel legszorosabban kapcsolatban álló leírt fogalomé. *Naptár* ez a ciklus, az időnek, az évszakoknak leírása, de egyben az idő megjelenítése is, élet és halál idejéé, s ahogyan a naptár lapjai jelzik, az év, az idő, az élet elmúlásáé. Egységes tartalmú, művészileg változó értékű, Radnóti költői karakterisztikumait megmutató vers – első, és két utolsó részletében, a költemény végén, mint Radnóti egész oeuvre-je, egyszerre lemondó és felemelő.

Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében

„Üdvözljük a félévszázados újszülöttet” – ezzel a távirattal köszöntötte József Attila (és Judit) 1935. március 29-én az ötvenesztendős Kosztolányit. Az intim, tréfás hangvétel inkább kettejük kapcsolatának bensőségességére, egyenrangúságára enged következtetni, mintsem az unos-untalan emlegetett, Ödipusz-komplexussal tarkított apa-fiú viszonyra. (József Attilának szentelt novellájában, a *Barkochbában* Kosztolányi mint kitalálendő fogalomról, „magának Ödipusznak jól megtermett, izmos Ödipusz-komplexusáról” is szót ejt, nem minden irónia nélkül.) Hasonló stílusú, József Attilától származó üdvözlöt nemigen tudnánk Babitsnak, vagy akár más íróársának címezve elképzelni. Inkább testvérek közötti, mintsem apa-fiú kapcsolat alakult ki közöttük. Ahogy József Attila fogalmazta Kosztolányi halála ihlette versében: „Testvérünk voltál, és lettél apánk.” (Öt évtizeddel később, Kosztolányi születésének centenáriumán Esterházy Péter is így nevezi őt, mintegy nemzedéke nevében: „Bátyánk, Kosztolányi.”)

Belső rokonságukat közvetve ők maguk is deklarálták: Kosztolányi Dezső *Barkochba* című, József Attila ihlette novellájában, József Attila pedig nem sokkal a születésnapj üdvözlő távirat után, 1935 nyarán megjelent, *Kosztolányi Dezső* című, a költő összegyűjtött verseinek szentelt tanulmányában.

A harmincas évek elején kószolgatja, ízlelgeti József Attila verseit Kosztolányi. És – lényegükre tapintva – védelmébe is veszi azokat. „Üde! Mulatóságos! Illatos, mint a frissen szedett számóca!” – méltatta felolvasásuk után József Attila verseit Kosztolányi. „Csak értelme nincs” – jegyezte meg valaki. „Hát a számócának van?” – vágott közbe Kosztolányi.¹

Szembeszökő a *Barkochba* (mely József Attila Juditjának ismert, a nem neki szóló *Óda* kiváltotta öngyilkossági kísérletének utórezgéseit jeleníti meg) József Attilát mintázó alakjának, Jancsi Jánosnak különös, de nyilvánvalóan a hasonló módon vezetéknevében is keresztnevet hordozó József Attila ihlette neve. A névalkotás József Attilát magát is foglalkoztathatta. Erre utal Kosztolányi Ádám beszámolója József Attilánál, a Siesta-szanatóriumban, 1937-ben tett látogatásáról. „Idézte apámat – írja –, aki az egyik, Cobden szövet-ségben tartott előadásában elmesélt egy esetet. „Itt lakik József József? –

kérdezte a házmestertől. – Igen, de melyik? Abban a házban ugyanis két József József lakott...”²

Novellájában pedig így kommentálja névalkotását Kosztolányi: „Kifogásoljátok a nevét? Keresettnek találjátok? Sajnálom, de csakugyan így hívják. Az élet valószínűtlen. A nevek is azok.” (A József Attilánál oly jelentős szerepet játszó névvarázs Kosztolányit is legalább annyira megihlette.)

Az író e novellájában szól arról, hogy „Két nemzedék még nem különbözött annyira egymástól, mint a miénk, meg az övék [...]. Mi a korunk sivár eseménytelenségében felnagyítottuk a kis eseményeket, hogy meg ne semmisüljenek. Ők, szegények, a nagy eseményeket voltak kénytelenek lekicsinyíteni.” S ugyanebben a novellában vall gyerekkoráról: „Nekem az élet mindörökre a gyermekségem és a fiatalságom egy része, amikor vidéken tanultam, s a csodálatos, tündöklő pesti körutakon csavarogtam, melyekre most a béke vetette viharos fényét.”

Nem véletlenül adományozta Kosztolányi novellájában két kis remekét, miniatűrjét József Attilának. Az írásban a Jancsi Jánosnak nevezett hős, vagyis József Attila verseként szerepel Kosztolányi *Negyven pillanatképének* egyik darabja:

Atlasz:
Hanyatlasz, –

és a *Csacsi rímek* egyikének változata:

Ne ámulj e kokainistán.
Gondolkozz az okain is tán –
s megérted.

Az intertextualitás e sajátos, eléggé ritka példáit idézi egyes kései József Attila-töredékek oly kosztolányis hangvétele is, bizonyítván ugyanakkor, hogy a komor hangú költő („játszani is engedd”) játékos is tudott lenni:

mint oroszlán, ki ketrecében bömböl,
az öreg bácsi kerti utat döngöl,

vagy, nagyon is kosztolányis módon („akarsz-e játszani halált?”) tudta a lét végső kérdéseit játékos rímbe transzponálva felcsillantani:

És ámulok,
hogy elmulok.

József Attila Kosztolányi-tanulmányában mintegy egybemossa a költőt – Kosztolányit – és olvasóját – önmagát. „Hatása – írja Kosztolányi verseiről József Attila –, mely itt rezeg bennem [...] hasonló a gyermek mosdás előtti,

az álom különös szabadságához ragaszkodó, de az éberség világába lassan már beilleszkedő állapotához. Ki teszi ezt – kérdi József Attila –, Kosztolányi-e, a költő, vagy én, az olvasó?”³

Ami alapvetően közelíti őket egymáshoz, a determináló gyermekkor, és vele együtt a nem kevésbé meghatározó haláltudat egyidejű földézése, egyben különbözőségüket is példázza.

József Attila így jellemzi a gyermekkor meglevenítését Kosztolányinál: „A szegény kisgyermek panaszaiban nincs semmi megfogható tárgyi sérelem – olyan enyhe borzongás melege füllesztí át sorait, amelyet a gyermek, ki az anyagi természethez közel áll, érez a legkevésbé, s amelyet mégis gyermeki-nek ítél költő is, olvasó is.”⁴

Nem véletlenül neszel föl a „megfogható tárgyi sérelem” hiányára Kosztolányinál az a József Attila, akinek gyermekkorát megidéző verseiben minduntalan vissza-visszatérnek a korai, nagyon is tárgyhoz kötött sérelmek. (Hogy csak egynéhány ilyen tárgyi sérelmet említsünk: kés, bukta, verés, Öcsöd, pályaudvar...) Kosztolányinál a felnőtt, a „bús férfi” nosztalgiája idézi a gyermekkort, míg József Attilában a sérelmekkel teli gyermek mindvégig jelen van: ahogy ő maga írja *Kirakják a fát* című versében: „A kis kölyök, ki voltam, ma is él.”

Hasonlatosságuk, de egyben különbözőségük is megnyilvánul önmegszólító – és egyben önfelszólító – soraikban:

Hát légy, mi vagy: végképp boldogtalan (Kosztolányi)

Légy ami lennél: férfi (József Attila)

A látszatra azonos szerkezet nagyon is különböző: Kosztolányinál a kijelentő mód utal arra, hogy vállalja azt, ami, míg József Attilánál a feltételes mód a felnőttiséget vállalni nem tudó-nem akaró gyermeki habitusból fakad.

A kései Kosztolányi és a kései József Attila verseiben, képalkotásukban szembeszökő a hasonlatosság.⁵

Vajmi nehéz lenne a szó szokványos értelmében „hatásról” szólni: a hasonlatosság mélyebben keresendő. Egyes Kosztolányi-versek – talán a legnagyobbak – olvasása során megüti szemünket a József Attilá-s hangvétel. Az *Énekek énekéből* idézünk:

Mint szajha kínálsz csók ízével
és körmeidnek éle metsz,
itatsz a könnyeim vizével,
kongó reményekkel etetsz.

A sorok olvastán nem lehet nem gondolni József Attilára, a *Kései siratóra*. Már a „reményekkel etetsz” is ezt a verset idézi. A „Mint szajha kínálsz csók ízével” pedig óhatatlanul a *Kései sirató* ismert képét jeleníti meg:

Mint lenge, könnyű lány, ha odaintik,
kinyújtóztál a halál oldalán.⁶

S ha tovább olvassuk az *Énekek énekét*:

A te kegyed áldása megvert, –

megint csak ismert József Attila-sorok jutnak eszünkbe:

és verje bosszúd vagy kegyed
belém: a büntelenség vétek!
(*Bukj föl az árból*).

És még két sor az *Énekek énekéből*:

futnék tetőled, s visszamennék,
dajkáld el az én kínomat.

Itt nem lehet nem gondolni József Attila versére, a *Gyermekeké tettélre*:

hozzád vonszolnak s löknek tagjaim.

Ugyanezt a két József Attila-költeményt, a *Kései siratót* és a *Gyermekeké tettélt* idézik föl, hívják elő Kosztolányi *Februári ódájának* sorai:

Ijedve futnék, ámde hová lehet?
Nincsen menekvés, zörgetek esztelen,
kemény kilincsen és vasajtón
koppan a szándék.

Talán nem tévedett Vas István, s nem csupán egyéni olvasat, midőn önéletrajzi regényében így veti egybe a két költőt: „Csak ma, visszatekintve merem állítani, hogy életük legutolsó, legérettebb korszakában termékeny kölcsönhatásban voltak [...]. A *Számadáson* (Kosztolányi verseskötetén) József Attila világának a közelségét érezni.”⁷

Valóban: nem József Attila hangvételét, az ő állandó ambivalenciáit, múlt és jelen egybemosódását (*A Dunánál*), a véges végtelen képét (*A város peremén*), az analitikusa, Gyömrői Edit ihlette költeményeket idézi föl az *Énekek éneke* versszaka?

Így váltod a múltat jelenné,
 hogy itt se légy és megmaradj,
 a végeset is végtelenné
 és bárhova nézek, te vagy.

De más kései Kosztolányi-verseket és kései József Attila-verseket is egybevehetünk. Kosztolányi fájdalmas remeke, a *Száz sor a testi szenvedésről*, versszakainak ciklikus kötődése óhatatlanul József Attila *Nagyon fáját* jeleníti meg. A *Negyven pillanatkép* záró költeménye, az *Anyám* szavai – A Semmi partján – mindenképpen József Attilát, *A semmi ágánt* juttatja eszünkbe. S ne feledjük: az idézett példák majd mindegyikében mindkét költő – közvetve, illetve közvetlenül, és természetesen messze nem azonos életrajzi-költészeti előzményekkel – anyja felé fordul.

A gyermekkor és a halál mindkettőjük számára egyaránt fontos, örökké egymásba játszó felidézése mellett legalább annyira ide, a lét alapvető dolgai közé tartozik náluk a játék: a halál partszegélyeit megjelenítő, József Attiláról szóló novella, a *Barkochba* címe is már erre utal.

„Játszottak velük a szavak – írja a *Barkochbában* Kosztolányi, Jancsi Jánosról, költőtársairól, s nem utolsósorban önmagáról –, ennél fogva ők maguk is játszottak [...]”

Jellemző, vissza-visszatérő rímpár mindkettejük verseiben a *játszik-látszik*:

akarsz-e mindig-mindig játszani
 gyermekszívvel felnőttnek látszani
 (Kosztolányi),

Én nem vagyok te, én nem csupán látszom –
 én játszom
 (József Attila),

Hát légy üres te s könnyű,
 könnyű, örökre-játszó,
 könnyű, de messze-látszó
 (Kosztolányi),

üveggolyókkal játszom [...]
 árva gyerekeknek látszom
 (József Attila).

Az azonos rímpárok mögül, az idézett versekben azonban már fölsejlik a lényegi különbség is a két költő létészlelésében: a kívánó-felszólító módból kicsendülő (megszenvedett) tünde derű – Kosztolányinál, az önmagát a világba és a világot önmagába vetítő tragikum – József Attilánál.

De önmaga kínzó tüneteinek is túl tudta magát tenni és tudott játszani idősebb barátja kedvéért (az ismerősei számára nem mindig kellemes vitapartner) József Attila. Alig egy évvel a bevezetőben említett születésnapitáv-irat után „Kosztolányi betegágyánál ültünk többen – írja József Attilának szentelt könyvében Vágó Márta. – Szegény a halálfélelemtől és a fájdalomaktól elkínozva csak jajgatni tudott már. Hallgatagon ülték körül. Attila belépett, és rövidesen Kosztolányi felé fordulva igen határozottan kijelentette: – Analízis kellene neked, ez pszichés dolog! – oly nagyképpően és őszintén, hogy Kosztolányi hangos nevetésre fakadt, és a többiek elbámultak. Nem tudták volna elképzelni, hogy akár mosolyogni is fogják látni valaha.”⁸

József Attilának Kosztolányi halála alkalmából írt versében „én” és „te” egymásba sodródása, sorsuk, eszmélkedésük, a semmivel, a halállal történő szembesülésük közössége csendül föl:

Reméltél; én is. Tudtuk, hogy hiába,
mint tudja, ki halottat költöget.

1 NÉMETH Andor, *József Attila*, Bp., [1944], 85.

2 KOSZTOLÁNYI Ádám, *Néhány emlék József Attiláról*, MTAK Kézirattára, Ms 4636/62, 6. Kosztolányi Dezső maga is ír erről: vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Káté az írásról* = *Uő, Nyelv és lélek*, Bp., 1971, 455.

3 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = *Uő, Összes Művei*, III, Bp., 1958, 167.

4 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső*, uo.

5 Kosztolányi és József Attila egybevetése kapcsán lásd egyebek között: TAMÁS Attila (ItK, 1962), ANGYALOSY Gergely (Új Írás,

1982, 4), SZIGETI Lajos Sándor (*A József Attila-i teljességigény*, 1988), SZABOLCSI Miklós (It, 1993), STOLL Béla (*Párhuzamok József Attila verseihez* = *Írások Péter László 70. születésnapjára*, 1996), LENGYEL András (*A föltáruuló semmi* = *Uő, A modernitás antinómiái*, 1996).

6 S még inkább a *Kései sirató* idézett sorainak korábbi változatait: „Mint utolsó ringyó, ha odaintik” – „Mint senki lánya ha odaintik” – „Mint kitaszított nő, ha odaintik”.

7 VAS István, *Mért vijjog a saskeselyű?*, Bp., 1981, I, 81.

8 VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., 1975, 252.

Versfordítás – esszében

Négy olyan esettanulmányt hozok önök elé, amelyekben az a közös vonás, hogy a fordítások valós vagy virtuális intertextualitása csak egy-egy esszé, azaz esszévé fajuló kommentár révén tükrözhető. Reflexióm tárgya a fordítói „hűség” mint *azonosság*, pontosabban: mint az *azonosság* és *különbözőség* nyelvi dimenziók által meghatározott fokainak, illetve fokozatainak az összemérhetősége.

1. *Taxis-textus*

1997. április 10-én 8.50 és 9.15 között a Tiszai pályaudvarról a volt TÜKI felé száguldo taxiban Bíró Ferencsel utazván jelen konferenciára terelődött a szó. Megjegyeztem, hogy elégedetlen vagyok Verlaine *Chanson d'automne*-jának Tóth Árpád-féle fordításával. Bíró tanár úr elmondta, Kosztolányi-kéziratok között látott egy különös fordítást, amely igyekezett az eredeti hangzóihoz hasonulni, valahogy így: „Lészagoló...” vagy „Lé-szagló ló...”

Nem tudtam kivárni, míg megnézem ezt a szöveget, ahogyan egy normális filoszhoz illik. Nekem azonnal kellett. Másnap hajnalban nekiláttam.

Nemcsak összefüggő magyar szöveg jött létre e nyelvjáték során, de modernebb is a kissé szentimentális és impresszionista eredetnél, amelyet a Tóth Árpád-fordításban még inkább az elioti „auditív imagináció” határoz meg a maga kettős, hármas ismétléseivel: *zsong, jajong, busong; monoton, konokon, fájón; múlni már, hullni már*. (Mellesleg az „éjféli kong”-nak és a „tűnt kéj”-nek nyoma sincs az eredetiben.) Hol vannak az eredeti világos szerkezetű, egymondatos, egyirányú, ismétlésektől tartózkodó versszakai? Linearitás helyett a kontúrok elmosódása. Egy Debussy- (vagy inkább Vinteuil-) szonáta lassú tétele helyett inkább Chausson *Poème*-jének intonációja kerekedik felül, s az is kissé cigányzenés *rubato*, ha nem is a „Sír a nóta, magyar nóta, / Muzsikálnak este óta / [...] / [...] / Egy párizsi fogadóba; / – Fogadóba!...” vonókezelésével. A feltételezett utánpótlásnak az utánpótlásában viszont megjelenik a késő- s egyben posztmodern dialogicitás, az *impassibilité*, és a tárgyak megnevezésében poszt-posztmodernül szókimondó, annak ellenére, vagy éppen ezért, mert megőriz magában valamit a kora-

modernség jellegzetes beszédmódjából is, amely például T. S. Eliot *Sweeney Erect* (Vas István *hasonszerű* [sic!] fordításában *Sweeney fölmered*) című alkotását jellemzi, illetve csattanósan üt vissza e. e. cummings anagrammatikus tipografémáira (például az *enjambement* a 3–4. sorban).

Íme a betűhív fordítás. A cím önmagáért beszél, egyeselesen, mint azok a sorok, amelyeket Babits Dante-fordítása kénytelen volt Szász Károlyból átmenteni:

Sansz-ondótan

Lészag Lolón
Dévi alól
Dől. „Autón de-
B!” Lesz démonkör.
Tűnő langy görl –
Monoklón-e?

Túszul fogant:
E blama gond,
Szán előre!
S ő mög szúnyjon?
De sorsom: szomj
E söprőre.

És ő mene...
Óvám – óv-e?
Kínom port ver...
De szád öl. – Á!? –
Pár „ej!” „ja!” „la!”
„Fúj!” „jél!” mart el.

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
au vent mauvais
Qui m'emporte
De cà, de là,
Pareil à la
Feuille morte.

Tudom, ez alpári *prononciation*, suk-sükölő, *provansziális*, de a rossz kiejtést megmagyarázza a színhely, ahol e középfajú Sweeney-dráma lezajol.

Az értelem világos: David J. Grasshope, amerikai botanikus, kikocsikázik a kísérleti gazdaságba a besörözött náthás Lolóval, ahol is egy ufó-alakzatnak beillő körkörös nyomot hagynak a gabonatóblában; a hölgy távoztát a tudós genetikai töprengése követi, majd az otthoni gondok dialogizálódnak. A férj szavai után az asszony szól, szögedi tájszólásban. A harmadik versszakban a férj az asszony beszédjét tematizálja, s így a veszélyeztetett viszony mint nyelvjáték jelenik meg, ami *mise en abyme* – Szegedy-Maszák Mihály szavával „kicsinyítő tükör, a történeten belüli történet”, illetve „önpéldázat jellegű betét” (Szegedy-Maszák Mihály, *„Minta a szőnyegen” – A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 40, 53), nyelvjáték a nyelvjátékban. A fordítás aktuális érdeme az *agrarágyázat*.

Íme, kiföldeltük a francia vers lírai mélyvonulatát, mely tudvalevőleg a hangzásrétegben van elásva. Northrop Frye szavaival: „A líra az a műnem, amelyben a költő, miként az ironikus író, hátat fordít a közönségének. Ugyanakkor az a műnem, amely legvilágosabban megmutatja az irodalom hipotetikus magvát, a narratívát és a jelentést a maguk literális aspektusában, mint szórendet és szóalakzatot. Úgy tűnik föl, mintha a líra műnemének valamilyen különlegesen szoros kapcsolata volna az ironikus móddal és a jelentés literális szintjével” (Frye, *Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York, 1966, 271). Nos a betű szerint betű szerinti jelentés kibogozásához alap a magyar nyelv köztudomásúlag vele született abszolút és egyetemes líraisága. Valamint a hazai zárójelezések és törlésjel alá helyezések, ha kell, a francia eredetnél világosabban kimutatják a derridai dekonstrukció foga fehérjét, vagy ahogyan Derridát jóval megelőzve egy germán etimologizálva ontologizáló [de(mito)]logizálás ónál óbb görögre transzponálva (Heidegger válasza a klasszika-filológia avatatlan vádjaira: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske 1954, 173) ótta Platónt az igazságnak egy bizonyos tisztáson való el- és el-nem-rejtettségetől, úgy ez a vokális egy húron pendülés egyszeribe elének állítja a hegedűk elnyújtott zokogását kiváltó alapokat eredetlegendái összefüggésben a posztmodern UFO-mitológiával. *Die Sprache spricht* (Heidegger). *Die Sprache verspricht sich* (Paul de Man). *Natürlich auf Ungarisch* (Szili). Ha Derrida problémáztat a *Geist l'espri*-re fordíthatóságán (*De l'esprit*. Heidegger et la question, Paris, Galilée, 1987. Magyarul: *A szellemről*, ford. Angyalosi Gergely és Babarczy Eszter, Bp., Osiris, 1995), s viszonyukra csak abban lelhet fogódzót, hogy mindkettő hímnemű, javasoljuk a magyar szellemet diplomáciai közvetítőnek. Magyarul mi mind a két szót, a franciát és a németet egyaránt, ugyanannak mondjuk, nem is tudjuk másként, s még a finnugor együttélés előtt sikerült elérnünk, hogy grammatológiánk ne tematizáljon semminemű nemi megkülönböztetést.

Módszertani vonatkozásban hivatkozhatunk még a Humboldt, Potyebnya, Toporov vonal nyomán Magyarországon Kovács Árpád és tanítványai által képviselt onomatopoétikai alapvetésű irodalomelemző iskolára. De Babits *Egyfajta kultúra* (*Az istenek halnak, az ember él*, 1929) című verse is idevágó adalék:

„Pénztár” és „rátz nép”: van értelem ebben?
Semmi.
De mindig lehet
beletenni
költő módján, ki rímet összefűz...

(S az elvi indokolás:)

két véletlen szó nem ostobább
mint e világ
vasakkal-fűzött s gyilkos véletlene.

Ami a műfordítás *poétikai* elméletét illeti, megfontolandók a következők:

Adva van egy eredeti ötlet (Kosztolányi?) – egy hangzásába bebetonozott vers fordítása a *literális jelentés*, azaz betű, illetve fonéma szerint –, s egy az ötletet megvalósító egyedi szöveg. Egy másik szövegelő – ez vagyok én – az ötletnek s általa virtuálisan Kosztolányiénak, közvetlenül és valóban a francia eredetinek egyaránt megfelelő szöveget generál, amely szinte minden olyan funkciót betölt, amelyet az „eredeti fordítás” betölthetett vagy betölt az eredeti szöveg viszonylatában. Szövegszerű, egy archetipikus szöveg által szabályozott megfelelés áll fenn közöttük: ha Kosztolányi(?) szövege sajátos fordítása egy eredetinek, az enyém is ugyanannak az eredetinek az eredetihez ugyanolyan szövegszerű kötődéssel viszonyuló sajátos fordítása, mint az. Ha valaki fordításainkat eme elveknek megfelelően vissza akarja fordítani franciára, az inverz eljárás elvileg az eredetihez hasonló, illetve attól csakis szabályszerűen – műveleti szabályainknak megfelelően – eltérő szöveget eredményezhet (vö. *Post scriptum*). Az eredeti és a fordítások között még így sem áll fenn teljes azonosság, s mint példányok még így sem tartoznak minden tekintetben egyazon halmazhoz. A nyelvi különbség nemcsak az ún. jelentéskülönbségben van meg: már az artikulációs és az ortográfiai bázis szintjén teljes auktoritással megjelenik. A pusztán a ritmusképletre minimalizált megkülönböztetés is irreverzibilis különbségeket hoz létre. Alapinstanciája ennek az a példa, amelyet Horváth Iván idéz *A vers* című, jelen vonatkozásban is úttörő triadikus monográfiájában. Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesangjának* Szabó Lőrinc-féle magyar, és alighanem saját – Horváth Iván-féle – latin fordításával veti össze az eredetit, és megállapítja, hogy egyik sem formahű, noha tökéletes hűségűnek is felfoghatók, mivel „ezeknek a ‘—’ és ‘∪’ jeleknek a mi kultúránkban meg a németekében is valami klasszikus, valami iskolás zamatuk van” (Horváth Iván, *A vers*, Bp., Gondolat, 1991, 141).

Igen ám, de ha valaki mégis panaszbeadvánnyal él, hogy – úgymond – a jelentés eltűnt! Pedig nem tűnt el, csak megváltozott. Ebben a megközelítőleg betűhív eljárásban a fordító poétikai licenciája nem nagyobb, mint Tóth Árpádé az „éjféli kong” esetében, amikor feltehetően egy *betű szerinti* rímkényszernek engedve tulajdonít az eredetinek olyan jelentést, amely sem betű szerinti, sem egyéb jelentés szintjén nincs meg az eredeti szövegben. A mi poétikai következetességünk fölöslegessé teszi az ő poétikai következetlenségét (*licentia poetica*).

Nézzünk meg egy olyan példát, ahol kiittatódik a különbség nyelvek közötti dimenziója. Ez a gondolkísérlet első fokon megerősíti ugyan azt az eredetinek tetsző tényállást, hogy egy önmagával azonos szöveg ugyanazon a nyelven nem jelenhet meg egyszerre önmagaként és önmaga fordításaként, az újratárgyalás azonban aláhúzhatja az eredeti szövegnek azt az aspektusát, hogy feltehetően egyszersmind önmaga leghűbb fordítása is. („Minden ere-

deti szöveg ön maga fordítása és ön maga interpretációja” – Laurent Stern, *Fordítás és interpretáció*, Literatura, 1990, 3. sz., 280.) Nem állíthatjuk, hogy ez a halmaz üres. De ha feltételezzük, hogy a legjobb fordítás az adott nyelven a költemény egyszeri és változtathatatlan nyelvi megjelenése, egy autochton szöveg, egy adekvát fordításból az eredeti nyelvére való visszafordításnak – a „jó magyar stb. vers” kritériuma alapján – ugyanolyan értékűnek, esetleg nyelvileg frissebbnek, kidolgozottabbnak kell lennie, mint az eredetinek. Avagy tudomásul kell vennünk, hogy semmilyen általános értékkritériummal nem rendelkezünk a fordítások megítélésére.

Most tehát ezzel az azonosság-problémával „megkerüljük” (*wir vermeiden*) – a Derrida által kipécézett heideggeri módon – az egyik nyelvről a másikra való fordítás mint az eredeti s mint a fordított szöveg összemérhetőségének a problémáját.

2. A megkerülés (*Vermeidung*)

Nagy költőink, mint tudjuk, azért fordítottak, hogy irodalmunk fejlődjék, gazdagodjék. Én ha verset fordítottam, rendszerint minden külső vagy belső megbízás nélkül csináltam, többnyire azért, mert képtelenül megtetszett a vers, és nem tudtam más módját annak, hogy úgy isten igazából a magamévá tegyem. A magáévá, önmagává e nyelven. S mit csinál az ember, ha egy magyar vers a tetszése tárgya? Logikus: fogja az egynyelvű szótárt és nekilát. De hát mit lehet kezdeni az eredménnyel? Erre is válasz a „versfordítás esszében” műfaja.

A Magyartanítás 1963. évi számainak egyikében található Bóka László elemzése egy Tóth Árpád-versről, amely 1928-ban, a költő posztumusz kötetében, a *Lélektől lélekig* kötetben jelent meg.

„Minden sorát külön kellene ízlelni, kortyonként inni, mint a nemes bort. »Az út előttünk hamvas-szürke lett«: olyan, mint egy miniatűr festmény, mely mégis teljes képet villant. Előttünk: ketten vagyunk, hamvasság: alkonyatkor puhulnak fel a színek, és von be valami deres-pihés szürkéséggel mindent a visszanező nap. »S a parkon átzuhant az árnyak teste«: egyetlen igével, a *zuhant*-tal tudja érzékeltetni azt a hirtelenséget, ahogy alkonyatkor a nappal estébe vált, mesteri biztonsággal választja az *árnyék* helyett az *árny*-at, mert ahhoz megjelenítő képzetek fűződnek; az *árnyék* majdnem mindig tárgy árnyékát jelzi, és van valami lebecsülő melléklöngéje is (árnyékvilág, meghúzódik a hatalom árnyékában stb.), de az *árny*-hoz olyan asszociációink is vannak, hogy holt költőkről is szoktuk mondani: nagy árnyak.” (Vö. Bóka László, *Válogatott tanulmányok*, Bp., Magvető, 1966, 1449. Az ő kiemelései.) Hosszasan méltatja a fényjelenséget, s midőn arról ír, hogy „ez a fény *illat* és *csend* szűrődik át”, hozzáteszi: „Az áhítat a *lélekvándorlás* szóból árad” (uo.). Majd így folytatja: „Ebből a rajongó versszakból a második strófa elejére

csak két szó kerül át. A magyar mondat sajátos remeke ez, így kezdődik a második versszak: »Illattá, s csenddé«: mintha a hangulat megbonthatatlan tömörségét fejezné ki ez a mondat, melyben se alany, se állítmány, csak az előző mondat két eredményhatározója, s mégis az egész hangulatot felidézi. Aztán – mint a matematikus a tételt – felbontja, az illatot *titkok illatá-vá*, a csendet *béke szent nyugalma-vá*, s még egyszer felvillantja az első strófa érzéki benyomásának konkrét élményét: »fénylett hajadon«. Aztán kép, szín, hangulat, minden eltűnik, s kibuggyan belőle a meztelen vallomás: »mint soha, jó volt élni most nagyon«. Ez a vers szíve, ezt nem lehet a költőtől elvonatkoztatva tudomásul venni, ezért líra, tiszta, teljes zengésű líra ez a vers, mert egy ilyen teljes érzés rejlik a végén: mint soha, jó volt élni most nagyon. Milyen nehéz ezt így, ilyen egyszerűen kimondani, s milyen megrendítő, hogy olyan valaki mondja ki, akit az élet útszélre vetett...” (vö. i. m., 1450). Az életrajzi kitérő után visszatér a szöveghez: „Ezért szűrődik át tovább a konkrét élmény egyre elvontabb és magasabb elragadtatásba: »s a fényt szemem a szívembe beitta«, ez már nem konkrét fény, hanem a boldogság megfoghatatlan, láthatatlan fénye. És aki ezt a boldogságot adta, az már szinte nem is ember, hanem a bibliai égő csipkebokorban megjelenő isten mitologikus alakja, kinek hevében és ragyogásában feloldódik az egyéniség testbe zárt elhatároltsága: »Már nem is tudtam: az vagy-e, aki, Vagy drága tested csipkebokor, áldott...« Ezt nem lehet fokozni. Ez már a középkori himnuszok elragadtatott világába vinne, valami léten túli létbe, szerelmen túli szerelembé, a testetlen semmibe. »Tartott soká e néma döbbenet« – kezdi a harmadik versszakot, nem képpel, mint az elsőt, nem elvont képzetekkel, mint a másodikat, hanem szelíd, elbeszélő hangon. Még egyszer visszavillan az első két versszak időtlen és testetlen ámulata: »Percek szaladtak, szálltak ezredévek«, de aztán folytatja az elbeszélő hangot: »Majd hirtelen megfogod kezemet.« – Ha egyszer csak arról beszélhetnék, hogy mi a költészet varázsa, akkor ezt a sort biztosan idézném...”

Feltűnő, hogy Bókánál ebben a szövegváltozatban nem a közismert sorok fordulnak elő. Pedig a *Válogatott tanulmányok*ban úgy jelent meg. Íme ez a kevésbé ismert szöveg egészében:

Az út előttünk hamvas-szürke lett,
S a parkon átzuhant az árnyak teste,
De még finom, halk fénykerületet
Oldott hajad dús lombjából az este:
S e fény oly illón, szeliden gomolygott,
Földi fényekhez köze sem volt szinte,
Félig illattá s csenddé át a dolgok
Esteli lélekvándorlása szűrte.

Illattá s csenddé. Fénylett hajadon
 Titkok illata s béke szent nyugalma,
 Mint soha, jó volt élni most nagyon,
 S a fényt szemem a szívembe beitta:
 Már nem is tudtam: az vagy-e, aki,
 Vagy drága tested csipkebokor, áldott,
 S rezgő lombjából isten lelke hí,
 Ki e bokor színében földre szállott?

Tartott soká e néma döbbenet,
 Percek szaladtak, szálltak ezredévek –
 Majd hirtelen megfogod kezemet,
 S hókadt szemembe a fény visszatéved,
 S érzem, szívembe visszaözönöl
 S föloldó, forró muzsikával zeng fel,
 Mint vér, amely pangó erekre tör,
 A földi érzés, áradó szerelmem.

A cím alatt: „Dehmel nyomán”. Richard Dehmel annak a *Zwei Menschen* (Két ember, 1903) című verses regénynek a szerzője, amelynek prológusa Schönberg *Megdicsőült éj* című zeneművét ihlette. Tóth Árpád posztumusz kötete nem jelzi, hogy ez a vers fordítás. Mind a két magyar szöveg szoros rokonságából, helyenként szó szerinti egyezéséből kikövetkeztethető szoros hűségük az eredetihez. Mindkettőt jellemzi azonban egy alapvető eltérés: Dehmel költeményében a költő nem szólítja meg a kedvesét, végig harmadik személyben beszél róla, s nem vált cselekményesbe a megszólítás, el sem hangzik így a kérdés: „te vagy-e te?”, illetve a másik szövegben: „az vagy-e, aki?” (ami kétségtől gyengébb, elvonatkoztatottabb a Tóth Árpád-féle megoldásnál), hanem német módra megmarad a filozofikus „Identität”-nél:

Ich fühlte ihre doppelte Identität,
 Wie brennender Busch schimmerte ihr Leib,
 Des Gottes Seele hat mich zum Gebet
 Bewogen von dem bezaubernden Weib.

Ha így áll a helyzet, kissé olyan, mint amikor nagy nemzeti tragédiánkról kiderült, sokat köszönhet harmadrangú német színműveknek (Tiborc szegénységét poétikailag jellemzi, hogy még eredeti panasza sem tellett neki, az is jórészt *traductio*).

Bóka elemzése valamennyi lényeges állítását tekintve mind a két magyar szövegben egyaránt lehorgonyozható. Mintha magyarból magyarra történt volna fordítás. Nem németből, nem Dehmelből, hanem Tóthból; ezt a filológiai kutatás be is tudja bizonyítani.

Bár a Bóka-féle kritériumok szerint pontról pontra végigelemezhető ez az utóbb előkerült változat, ami az *egy kritikus* mércéje szerinti teljes adekvátság (vagy egyenrangúság) bizonyítéka lehet, fogadjuk el, hogy Tóth Árpád verse az eredeti s egyben a végleges megoldás, melyhez képest a Dehmelnek tulajdonított szöveg nemcsak eredetét tekintve másodlagos, de értékére nézve szintén kisebbnek, tulajdonképpen eléggé közepszerűnek bizonyul. (Egyedileg értékelendő a helyzet némely magyarról magyarra fordított mű – Arany *Zrínyiász*-fordítása, azaz *A Zrínyiász népies kidolgozása*, ami nem ugyanolyan, mint amilyen a *Beowulf* vagy a *Canterbury mesék* angolra fordítása, Illyés *Bánk bán*-átigazítása és *Az ember tragédiájának* az eredeti Madách-szövegre Striker Sándor által elvégzett „visszatisztítása” – esetében.)

Ezen a *megkerülő* úton jutunk el ahhoz a problémához, amely Vas Istvánból kiváltotta a „versfordítás esszéiben” műfajteremtő, pontosabban műfajfelismerő, e műfajiság igazságát a megvilágított tisztásra hozó, elrejtettségét megszüntető gesztusát.

3. Versfordítás esszéiben

Vas István „Mit nehéz fordítani?” címmel értekezik egy Walter de la Mare-költemény fordításáról. „Beleszerettem” – írta. (Én is, még egyetemista koromban.)

Walter de la Mare: *An Epitaph*

Here lies a most beautiful lady,
 Light of step and heart was she;
 I think she was the most beautiful lady
 That ever was in the West Country.
 But beauty vanishes; beauty passes;
 However rare – rare it be;
 And when I crumble, who will remember
 This lady of the West Country.

„Húsz évig hordoztam, mormoltam, próbálgattam magamban, amíg végre magyarul is leírhattam” (Vas István, *Igen is, nem is*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 172). A főbb problémákat így ecseteli: „A West Countryt egyszerűen Nyugatnak fordítottam, holott ez Anglia délnyugati részét, Cromwellt, Devonshire-t, Somersetet és Dorsetet jelenti. De hát miféle magyar szóval lehetett volna ezt a földrajzi egységet kifejezni? meg aztán azzal, hogy a »this lady of the West Country«-t általánosabb és elmosódottabb megjelölésével Nyugat Asszonyának neveztem, talán sikerül valamit visszaadnom abból a sejtelmességből, ami az angol dalok lényegi sajátossága” (172).

Vas István egy olyan helyzetet mutat be, amelyben a műfordítás nem állhat meg a maga lábán a szoros kommentár nélkül. Azt akarta így kifejezni, részben nyelvészeti és poétikai indokolással, részben saját vershangulatának ecsetelésével, ami hite szerint nyelvünkben kifejezhetetlen az eredetiből. Fordítása:

Sírfelirat

Itt nyugszik egy gyönyörű asszony,
Könnyed szív, könnyű boka –
Én azt hiszem, gyönyörűbb asszony
Nem élt Nyugaton soha.

De múlik a, hervad a, hol van a szépség,
Akármilyen csoda?
S ha tűnök enyészve, kinek jut eszébe
Ez a szép Nyugat Asszonya?

Az első sor telitalálat, „egyesélyes megoldás”, elirigyeltem, de a teoretizáló Vas Istvánnal nem tudok egyetérteni. A „West Country” tisztes megfelelője lehet a „Nyugatvidék”. Magyarban van „Felvidék”, ahol is a „fel” északot jelent. S van (ha nincs is) Délvidékünk. Semmi nem indokolja az elhunyt misztikus felnövesztését „Nyugat Asszonyá”-vá. Hacsak itt nem a periódusra jellemző szóhasználatra kell gondolnunk – gondolhatunk erre is –, amikor is a szó nem *égtáját* jelölt. Ez nem valószínű, nem arról van szó, hogy a sorok között kell (kellett) olvasnunk. Akkor ez a sejtelmes hangulat külsőséges adagolása, olyan stilizálás, amely épp a sejtelmességet szünteti meg. A fordítás helyenként elfedi az eredeti szerkezetét, például az ötödik sorban a játékos-panaszos anapesztusos stilizálással és a sor hármas osztatával (a felezés helyett). Másfajta eltávolodásért kritizálható a második sor. A szépség egyetemes megidézése közben ez az egyetlen hely, ahol specifikus jellemzés is van. Könnyű (könnyed) léptű és könnyű (könnyed) szívű volt ez az asszony. Az összevonó stilisztikai alakzat itt fontos: ugyanannak a jelzőnek (könnyű vagy könnyed) ismétlés nélkül kell mindkét jelzett szóra (lépésű, szívű) vonatkoznia. S a sorrend sem mellőzhető.

Az eredeti kerek, világos közlései arányosan tagoltak. Valamennyit átfogja a gondolatrítmus, amely rímhelyzetben, illetve sorvégeken lép fel két változatban: az első a „most beautiful lady”, a másik a „West Country” más-más jellegű mondatba-tagozódásán alapul („a most beautiful” – „the most beautiful”; „in the...” – „of the...”). Ezt a fordítás megőrzi. A második négy sorból három sor fél sorokra tagozódik, középen nagyon éles cezúra. Ezt a fordítás mintegy túlkompenzálja az ötödik sorban, a hatodikra nézve pedig nem veszi tudomásul. Az eredeti ötödik és a hetedik sorának belső rímei különös

veretűek: egyszerre van bennük naivitás és keresettség. Ehhez képest a fordításban a hetedik sor belső ríme szerénynek tetszik, ami annál feltűnőbb, mivel az eredeti itt ugyancsak „villog” (*crumble-remember*), különösen a sorvégek fanyar, régies vagy neoprimitív rímeléséhez arányítva. Persze ez az egyedien pompázó rím nagyon is beleillik a többi fanyar disszonanciájába.

Az egész verset átívelő gondolatritmusnak három pillére van: kétszer „*beautiful lady*”, majd „*this lady*”. A harmadikat a 3–4. sor meghatározásával („*who ever was in the West Country*”) jelzőileg egyesíti a zárlat: „*this lady of the West Country*”. Három sor (az ötödik, a hatodik és a hetedik) nem vesz közvetlen részt ebben az építkezésben. A dallamszöveg ezekben a sorokban egyszerűbb, triviálisabb, ringatóbb, inkább kromatikusan auditív, mint polifon. (Vas István fordításában, különösen anapesztusaiban, ennek az auditív zeneiségének a megérzékítését, sőt hangsúlyozását észleljük.) Az addig nagy egységekkel építkező versgondolat itt megtorpan, talán ki is hagy. Egy helyben topog, illetve kitartóan a „*beauty*” körül forgolódik. A „*beauty*” többszöri megismétlése, kétszer szó szerint („*beauty*” – „*beauty*”), harmadjára, negyedjére pedig továbbra is odaértett, majd vonatkozó névmással jelzett alanyként: „*However rare – rare it be.*” Ami, ha jól értem, ezt jelenti: *However rare it is (it should be) – [(and) (as) (though) (it is true) – it is (it should be) rare.* Egyazon állítás kétszer mondván, jöllehet a második alkalommal a megváltozott helyzet és az indikatívusz konjunktívuszcra váltsa módosítja a jelentést. Az ily módon csak vonatkozása tárgya révén megváltozott jelentés a változás látszatát attól a szuggesztíótól nyeri, amely a szórend látszólagos megfordításából ered. Ez a megfordítás azért látszólagos, mert csak a fordulat tengelye, a „*rare*” szó megismétlődése látható belőle (s ez látványos is), a többi csak elképzelhető – a „*however*” ugyanis lazán megfelel az „*it be*” szavaknak (az utóbbi csak bizonykodással zárja le a talán hiányosnak érzett feltevésre adott választ).

Ez az egy helyben forgolódás magyarázható szerkezeti erényként, az eltűnődés szükségképp elnyújtott lélektani pillanataként, de ez más rendűrangú és főleg más stílusú poétikai esemény, mint az 1–4. és 7–8. sorok építkezése. Ott ugyanis az „*a most*”-nak „*the most*”-ra, az „*in*”-nek „*of*”-ra váltásával valódi jelentésváltozás megy végbe a vonatkozó részekben: mindkét esetben az adott univerzumban éppen hogy elhelyezést követi e helyzet kizárólagossá emelése (az „*egy szép*”-ből „*a legszebb*”, a Nyugat-tartományhoz tartozásból a Nyugat-tartomány asszonya (egyéniítve „*eme asszonya*”) lett. Ily módon a gondolatritmusos szerkesztés önszerkesztő és önzáró formává alakul. Az első négy sorban két tétel jelenik meg: 1) „*most beautiful lady*”, 2) „*the West Country*”. Közülük az első még itt, az 1–4. sorban, egzisztenciálisból egyetemes ítéletté változik („*az egyik legszebb*” – „*a legszebb*”). A második tétel, miközben csak a költemény záró szintagmájaként tartalmazza az ugyanilyen értelmű, logikailag egyetemesítő változást, a többszörös

mulandósággal (még az emlékezet is mulandó) teszi visszafordíthatatlanná a rezignációt.

A zárlat erejét fokozza, hogy az 1. tétellel egységben kerül sor erre a változásra. Itt már nincs szükség a „most beautiful” megismétlésére – a vele kapcsolatos, általa lehetséges változás már lezajlott. Elegendő a „lady” a „this” révén azonosítva. Ez emeli ki „az egyik legszebb” és „a legszebb” formulák általánosságából. Ez azonosítja végképp egykori, mai és jövőbeli önmagával, a versnyitó „here” szóval jelölt *itt és most*, a versegészbe beleértett *egykor és most*, s a közbülső, az emlékezésbe zárt negatív jövő („who will remember”) *még így, de majdan?* gondolatával.

Azt hiszem, a szerkezeti tényeknek ezek az erővonalai döntő jelentőségűek; általuk megy végbe az a varázslat, amelynek Vas István, jómagam, s a vers minden odaadó olvasója áldozata lehet.

Mi felelne meg az eredetinek jó magyar versként? Mi lehet ennek minimuma?

A feliratszerű egyszerűség, a lapidáris lakonikusság, a versgondolat magyar nyelvbe ágyazottsága. S egyfajta betűszerintiség: a ritmus, a rímek jellege, a szintagmák és a szerkezetiség tekintetében.

A rímek. A „she”-re és a „be”-re a „country” kétségkívül rossz rím, gyenge asszonánc. Nem példátlan, az angol rímhagyományban helye van. Van benne valami régies, naiv, népies. Az esetlenség bája: a „be” és a „she” hosszú *i*-jére válaszol a „country” hangsúlytalan helyzetben levő rövid *i*-je. Ez a hangsúlytalan helyzet azonos a „lady” szó- és sorvégi *i* hangjáéval. Az mégsem érzékelhető úgy, mintha tagja volna a „she-country-be-country” rímegyüttesnek: a sor ritmusa zárja ki belőle, ugyanaz, amely amott rímhelyzetet „tart készenlétben”, s általa rímet teremt. Egyszerűbben szólva: az első sor jambikus ritmusa egyértelműen a „nőrim” (hangsúlyos után hangsúlytalan szótag) helyzetében tartja meg a „lady”-t. A „West Country” összetételben a második tag megtarthatja önálló szóhangsúlyát, de az uralkodó hangsúly ekkor is a jelzőre esik. Ez a nyomaték csökkenti a „Country” első szótagjára eső lehetséges hangsúlyértéket, kivihetővé teszi a jambikus ritmustervet, valamint azt is, hogy a „Country” szó második tagját hímrímként fogjuk fel.

Ezt a régi magyar csoportrímes „valá”-val utánzom, persze modernizálva úgy, hogy a ráfelelő „valaha” nemcsak a „vala” szót hozza egy szótaggal eltolt szó- és hangsúlyhelyzetbe, hanem a maga szaporázásával fenntart némi, az eredetihez hasonlóan csak a ritmustervvel rögzülő ritmusbizonytalanságot, lebegést.

Ez persze csak következmény. A „vala” szóra kifutó második sor ilyen felépítésének igazi oka „tartalmi”. Ez a legérzékletesebb sor az egész költeményben, csak ez szól az elhunyt egyéniségéről. A többi, a szépségre, mulandóságra vonatkozó kijelentés, értékítélet, ez azonban *leírás*. Mégpedig egy inverzióval kiemelt sugallatos kép a könnyű szívű, könnyed léptű asz-

szonnyról. A leírás annyira érzékletes, hogy Vas István fordításában még további konkretizálására és színezésre is sor kerülhetett: az a „boka” szinte beleülteti a képet egy olyan korhangulatba, amelyben a szoknya alól kivillanó boka kiemelt jelentőséggel bírt. Mindenesetre inkább Reviczky vagy még inkább Heltai, mint Juhász Gyula hangvételében. Pedig a vers hangulata az utóbbit idézi föl.

Ezt a sort a fordításban a maga pontos jelentésével és nyelvi szerkezetével kell megőrizni. A régiesítés („Lépte, szíve könnyű *vala*”) nem látszik túl nagy áldozatnak. Sőt nagyon is megéri a rá lendületesen rímelő „*valaha*” miatt.

Az a szerintem szerkezetileg puha középrész – az 5–6. sor – nem kevés gondot okozott. Részben azért, mert kéznél voltak a túlságosan triviális megoldások. Itt valami érdemlegeset kell mondani, ha mindjárt elvész is a sort önkörébe fordító szimmetria.

Ami a szerkezeti versgondolatot illeti, az angol vers rímjátékát követem. Az egész szöveg összefogását technikailag az „asszony” és az „asszonya” szavaknak kell véghezvinniük (az 1., a 3. és a 8. sor végén). Az utóbbihoz („asszonya”) tartozó ismétlődő kifejezés az első és az utolsó definíció hangsúlyos része („Nyugat vidéke”, „Nyugat-vidék”). Ez az egybekulcsolás megmarad, s ezt az egységet az ezeket a sorokat pozicionálisan érintő rímszerkezet is megerősíti. A magyar szöveg rím-haladványa:

vala
valaha
asznia
asszonya

kellő hangtani tisztasággal vesz részt a versgondolat fő pilléreinek megtartásában. A hetedik sor hangsúlyos belső ríme hangélményben közel esik a „crumble–remember” játékához. Az „*emlék*” szó fontos, hogy ne a futólagot konnotáló „*eszébe jut*” funkciója legyen a negatív emlékmű felállítása. Próbálkoztam azzal is: „Ha életem elfut, eszébe kinek jut...” De nem segített a pontosabb (*fut–jut*) rím sem. Vas István fordításának is gyengéje a rímkényszerből adódó „*tűnök enyészve*” önsajnáló pleonazmusa, de jó a „*kinek jut eszébe*” köznapisága. Itt azonban talán nem árt az ünnepélyesség, talán még a régiesség is kellene, például így: „S majd ha *elomlék*, vaj kinek emléké...”

Sok fejtörést okozott nekem a hatodik sor. A szimmetriát jobban őrizné s nem túl harsány lenne így: „Ritka bár... s bár ne foszlana...”

Végül ez maradt meg makacsul végső változatnak:

Sírirat

Itt nyugszik egy gyönyörű asszony.
 Lépte, szive könnyű vala.
 Nem tudom, élt-e gyönyörűbb asszony
 Nyugat vidékén valaha.
 A szépség hervad. A szépség hamvad.
 Bár ritka – el kell asznia.
 S ha elomolnék, vaj kinek emlék
 Nyugatvidék ez asszonya?

Vas István húsz évet említ. Nekem egy híján ötven kellett, s akkor is ez az alkalom, hogy ez a majdnem szó szerinti szöveg csatolható legyen a vers hazai aktáihoz.

4. Versfordítás egy esszében

Bonyhai Gábor *Hermeneutika és morfológia* című tanulmányában (Literatura, 1984, 1. sz., 3–21) Popper Leó „félreértéseméletét” részletezve Rilkére hivatkozik:

Körülbelül így lehetne tehát felvázolni a popperi „félreértésemélet” ontológiai alapjait, s ha a korabeli filozófiában vagy irodalomban ennek az ontológiának a példaképeit keressük, eljutunk Rilkéhez. A filológiai igazolhatóság kedvéért ezt kerülőúton tesszük: Polányi Károly egyik leveléből indulunk ki, melyet 1908 augusztusában írt Lukácsnak. Megjegyezzük, hogy Polányi ebben az időben Lukács mellett Popper legjobb barátja volt, a hosszú beszélgetéseik közben alaposan megismert félreértéseméletet nagyra értékelte. „A levélírásod érthetőbb [...] mint irodalmi dolgaid – magyarázza Polányi Lukácsnak ebben a levélben –, de ugyanarról van szó mind a két esetben. A levél az párbeszéd, ahol az egyik hallgat. Az irodalmi dolog az monológ, melyet ketten hallgatnak: a két álláspont éles hallású harcosai. Amit Te teremtesz, az mindig »dolog«: és nem »annak két oldala«. Minden elmondott dolog hatásában ilyen dialógus: de, mondom, nem a beszéd, hanem a meghallgatás dialógusa. És ugyanarról esik szó bennük: az életről és annak szép nehézségeiről; az Akármilyenről és a Valamilyenről, arról, ami ellenünk küzd és arról, aki ellen mi küzdünk, / was mit uns ringt, wie ist das gross (Rilke), – és így folytathatnók a képsort a szabvány és pislogó képzelet mozgófénykép pályáján a végtelenbe – mert nincs mérték, ami ne volna »e kettő«: s nincs kifejezés, amely megszületése első lélegzetvételével ez alapparadoxiára ne született volna.” [Lukács György levelezése, Budapest, 1981, 75–76.] A Rilke-idézet, / Amivel küzdünk mily parányi, / és mily nagy, ami

küzd velünk” [Képek Könyve, „A néző”. Nemes Nagy Ágnes fordítása] az 1902 és 1906 között megjelent *Képek könyve* második könyvének második részéből származik. Az idézett sorok tágabb kontextusát a tartalmi pontosság kedvéért itt nyersfordításban vesszük szemügyre: „Mily kicsi az amivel küzdünk, / ami velünk küzd, mily nagy az; / ha a dolgokhoz hasonlóan hagy-nánk, / hogy a nagy vihar így győzzön le bennünket, – / tágak és névtelenek lennénk. / Amit legyőzünk, az a kicsi, / s maga a siker tesz bennünket kicsivé. / Az örök és a rendkívüli nem *akarja*, hogy mi hajlítsuk. / Az angyal ez, mely az Őszövetség küzdőinek jelent meg: / ha ellenfelének vágyakozásai / a harcban fémesen terjednek ki, / úgy érzi őket ujjai alatt / mint mély dallamok húrjait. / Akit legyőzött ez az angyal, / mely oly gyakran mond le a harcról, / az megigazulva és felegyenesedve / és nagyként kerül ki abból a kemény kézből, / mely mintegy formálva simította végig. / A győzelmek nem csábítják. / Növekedése, hogy egyre nagyobb által győzetik le mélyen.” (Literatura, 1984, 1. sz., 18–19.)

A két utolsó sor a német eredetiben:

Sein Wachstum ist: Der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.

Azaz szolgai szószerintiséggel: „Növekedése: mind nagyobb által lennie tönkrevertnek”, avagy „Növése az, hogy le a porba / mindig nagyobb teperi le”, ami nem egészen ugyanaz, noha az a változat is szó szerint igazolható, mint ami Nemes Nagy Ágnes fordításában megjelenik:

Úgy nő, hogy aki porba sujtja,
nagyobb, nagyobb lesz, szüntelen.

Itt mintha a legyőző növekedne a mi legyőzésünktől, az eredetiben a mi erősödésünk jele, hogy mind erősebbtől szenvedünk lesújtó vereséget. Ez az eltérés lehetett az oka annak, hogy Bonyhai Gábor nem elégedett meg a kitűnő műfordítással, bár lehet, hogy egyszerűen csak el akart kerülni minden olyan apró különbséget, amely a ritmus és rímkényszer természetes következménye. S persze elkerült vele valami mást is. Éppenséggel a ritmust és a rímelést, s a kissé szabadon kezelt, de azért határozottan versszerező strófikus beosztást (a strófák sorainak száma bizonyos határok között – 5–10 sor – változik, de összességében a szabályostól csak mérsékelten eltérő strófikus felépítés benyomását kelti). Az eredmény: szabad vers.

Mily kicsi az amivel küzdünk,
ami velünk küzd, mily nagy az;
ha a dolgokhoz hasonlóan hagynánk,
hogy a nagy vihar így győzzön le bennünket, –
tágak és névtelenek lennénk.
Amit legyőzünk, az a kicsi,
s maga a siker tesz bennünket kicsivé.
Az örök és a rendkívüli nem *akarja*, hogy mi hajlítsuk.
Az angyal ez, mely az Őszövetség küzdőinek jelent meg:
ha ellenfelének vágyakozásai
a harcban fémesen terjednek ki,
úgy érzi őket ujjai alatt
mint mély dallamok húrjait.
Akit legyőzött ez az angyal,
mely oly gyakran mond le a harcról,
az megigazulva és felegyenesedve
és nagyként kerül ki abból a kemény kézből,
mely mintegy formálva simította végig.
A győzelmek nem csábítják.
Növekedése, hogy egyre nagyobb által győzetik le mélyen.

Talán nem vagyok nagyon merész, ha azt állítom, egy másik, egy új Rilke-vers fordítása áll előttünk, részlet egy nem ismert darabjából a *Duinói elégiák*-nak. Itt is el lehetett volna játszani például azt, hogy beleillesztjük az egyik elégia szövegébe, de azt hiszem, nem is kell ilyen eljárással bizonykodnom: ez a szöveg „prózában” az elégiák hangnemében szólal meg. Kötött formájában kevésbé, a szituálás pedig (zivatar látványa az ablaküvegen át nézve s az általa indított reflexió) a posztromantikus századvég reflexiós költészetéhez köti.

Mi történik ilyenkor? Az önállósult, póre reflexió modernebb a maga érvelés-zenéjével, mint ugyanaz rímbe szedve? Rilke úgy bukkan erre a hangra, hogy előbb elsiklik fölötte a sima forma jegén, s csak amikor az olvadni kezd, botlik bele igazán?

A fordított irányú lehetőségre már felhívtam a figyelmet Vajda János *Harminc év után* című költeménye és a *Harminc év múlva* című két töredék összehasonlításakor (Irodalomtörténet, 1996, 1–2. sz.). Vajda hiába botlott bele, úgy látszik kétszer is, a költészetének eszkhatológiai háttérét, fedezetét, poétikai egyedülvalóságának jelzőlogát kinyilvánító beszédmódba, végső megoldásnak nem maradt más, mint a *Harminc év után*, mindenekelőtt annak záró versszaka, amely a romantika ízlésvilágának kiválóan megfelelt. Ha nem fordította volna le magyarról magyarra (föltehetően nem ennek az öt versszaknak a megírása után kísérletezett ama szabadabb és szókimondóbb kidolgozással, amit a töredékekben látunk) a *Harminc év múlva* töredékeit, ha rákényszerült volna, hogy abból az anyagból ne mást, ne posztromantikus

zengzetet, hanem premodern szabadverset alkosson – ahogyan a töredékek mutatják, a *vers libre* klasszikus értelmében, szabad ritmusú sorokban, de a rímelést megengedve –, akkor történt volna valami rilkei fordulat ebben a költészetben: a sugallatos képektől és a hozzájuk kötődő pátosztól el a konstatív érvelés, a reflexióhallucinálás hangneme felé.

5. Poétológiai fordításpoétika

A fenti demonstráció-sorozatot nem fordítástechnikai, nem is fordításelméleti, hanem par excellence poétológiai gyakorlatnak szántam.

Megfigyelhető a nyelvi filozófia kihasználása, s azt hiszem, ebben az esetben ez az *usus* nem *abusus* egy olyan bizonyítás érdekében, amelynek célja poétológiai.

A nyelvi filozófiák mint metafizikai rendszerek realitásvonatkozása lehet alapvetően vitatható bárki által, minthogy reális létmódja, eredetét tekintve, eleve magába a nyelvi létezésbe visszahelyezett. Ezzel szemben a poétikai létmódban ez a visszahelyezettség, sőt benne-fogottság, maga e létmód realitása. Ezért ebben a szférában a nyelvi filozófiák helyzeti előnnyel rendelkeznek mint ontológiai-magyarázó elmélet alapjai. (Ezzel a kérdéssel *A stilisztika eszkatológiája* című, a Szabó Zoltán születésének hetvenedik évfordulóját ünneplő kolozsvári kötetbe írott dolgozatom foglalkozik.)

A fenti demonstráció megmutatja, mennyire labilisak, fölcserélhetők a nyelvileg megformált szöveg értelmezésének dimenziói.

A) Az azonosság kérdése így eleve bizonyos nyelvi létmódokra szorítkozik. Láttuk, hogy az azonosságnak valamelyest megfelelő fordítói hűség kérdéssé válik

1. már a pusztá ritmusképlet tradukciója fokán

2. a hangzó réteg lehetőleg hű visszaadása fokán, hiszen az azonosság olyan értelmi szabadságot engedélyez, amely ugyan benne rejlik az értelmileg úgy, ahogy hű fordítás poétikai licenciáiban is („éjfél kong”), de abszolutizálva ad absurdum vitt egyoldalú hűségnek láttatják az eddig érvényes kánonok

3. az egy nyelven belüli nyelvi-értelmi önazonosság is kikezdhető transzlációs eljárásokkal

a) a Tóth Árpád–Szili szembesítés az azonos hangulat, részben azonos frazeológia és egészen azonos rím-, ritmus-, strófaképlet mellett is kifejez különbségeket, amelyek értéktényezőként szerepelnek

b) a Rilke–Bonyhai–Nemes Nagy szembesítés jelzi, hogy a formahűség (formaazonosság) szembekerülhet az értelmi azonossággal, és magában rejthet olyan heurisztikus differenciákat, amelyek bizonyos értelmű belső stílushűség „megőrzését” feltételezik, holott a megőrzésnek ez a fajtája a külső forma tagadásával valósul meg

c) a Vas István-féle példa egyfelől megmutatja, milyen különbségek adódnak egy adott értelmű poétika-ideológia adekváció-követelményei és ellenkező irányú tagadásuk folytán a hangnem s ezáltal a fordítói hűség nyelvi lehetőségeinek megválasztásában.

B) A tanulság az, hogy a költemény azonossága eleve labilis és az azonos-ság-különbözőség eleve a nyelvi létezésből fogant tulajdonság. Ez a líra eredeti létmódja, afféle *natura naturans*, azaz folyékony alapzat. A költő költőileg csak úgy és akkor értelmez, ha megint csak költőként foglalkozik a szöveggel, átkölt, újrakölt. Az igazi befogadó mint költő: átalakít, a szöveg minden por-cikáját, minden nyelvi dimenzióját kiteszi ritmikai, fonetikai, jelentéstani stb. próbáknak.

C) A fordítás mint fordítás csak az eredetivel együtt létezik. Az eredeti a fordítás állandó (latens vagy explicit) kommentárja, latens esszé a fordításról, egy olyan esszé, amelybe a fordítás beleépül, s így maga is kommentárrá válik: egyszerre az eredeti és önmaga kommentárjává. Ezt a kommentárt, illetve ezt a kommentár-kölcsönösséget nem igen illik prózában kifejtve, esszében elmondani, de erre is van példa, nemcsak az itt idézett, hanem többek között Kosztolányi *Tanulmány egy versről* című esszéje is ilyen az „Über allen Gipfeln...” kezdetű Goethe-versről és magyar fordításairól, vagy A „Holló” című esszéje a Poe-vers fordításáról, ami persze utalás is a Poe-esszére ugyanerről a költeményről.

Post scriptum

Az MTA Kézirattára MS 4612/123 sz. gépirat három hasámban tartalmazza (1) a *Chanson d'automne*-t, (2) „André Német” aláírással egy „abszolút fonetikus fordítást” és (3) ennek francia fordítását Kosztolányi autograph javításaival és jegyzeteivel. A fonetikus fordítás szerzője kétségkívül Németh Andor. Barátját, Déry Tibort aposztrofálja: „Lészagló lón, / Déry jó lón, / De lotón. / Lessz ön-kör, / Künn lóg őr, / Monoron.” A „ló” értelmezhető utalásként Déry Ló, búza, ember. *Versek* (Fischer Verlag, Bécs, 1922) című kötetének első címszereplőjére. Kosztolányi jegyzete „Déry”-hez: „Poète hongrois du XX siècle”. A másik jegyzet a harmadik versszak betűszavát („És ő hamv-e? / Ó vann Move, / Ki ma hord. / De szid Ella, / Paraj, halál- / fej, mord.”) oldja fel: „Assosiation [sic!] des soldats combattants [sic!] fondée par M. Gömbös”). Úgy látszik, francia olvasók számára készítette elő Németh Andor bravúrájának megjelentetését. A verssorok szerint tördelt prózai francia fordítás tőle eredhet; nem költői játék *à la* „Herz-féle szalámi”, hanem fogalmilag pontos értelmezés, interpretáció. Németh Andor fordítása a beszélt köznyelv, s nem a klasszikus francia versmondás kiejtéséhez igazodik, azaz a szövégi „néma e” – néma.

Sikerdarabok

A húszas–harmincas évek magyar vígjátékairól

Vannak esetek – különösképpen manapság –, amikor egy apóriának a tárgyalását kérdéssel lehet kezdeni, noha körülírása után sem tudjuk a választ. Egyébként is, többen vélik, hogy csak a kérdésnek van létjogosultsága.

Részei-e a magyar drámai irodalomnak az 1920–30-as években megírt vígjátékok; avagy kultúrahordozók, esetleg csak „történeti bizonyítékok”? (A következő szerzők a legfontosabbak: Ruttkay György, Vajda Ernő [Sydney Garrick néven is], Földes Imre, Hunyady Sándor, Lakatos László, Szenes Béla, Bús-Fekete László, Csathó Kálmán, Zágon István, Fodor László, Bibó Lajos, Andai Ernő, Bónyi Adorján, Boross Elemér, Vitéz Miklós, Zilahy Lajos, Bókay János, Vaszary János és Gábor. Az alábbiakban a felsoroltak közül nem mindegyik szerzőről szólunk.)

A kérdésnek több rétege van. Közülük igen sokat hosszú sorozatban játszottak a színházak, sőt: darabjaikat külföldön is bemutatták; ám azóta nem kerültek színre. Nyomtatásban – egy-két kivételtől eltekintve – csak az akkori *Színházi Élet* című lap mellékleteként jelentek meg. Meglétüket legfeljebb a napi színházkritika regisztrálta, irodalomtörténetek alig. Főként az irodalmi, kisebb mértékben a színházi köztudatból is kiestek.

Nem akarjuk azt mondani ezzel, hogy a jelzett időszakban nem születtek volna jelentős(ebb) magyar drámák; és azt sem, hogy nem mutattak be hazai és külföldi szerzőktől származó, komoly művészi értéket képviselő drámákat. Játszották Szomory Dezsőt, Móricz Zsigmond és Mikszáth Kálmán regényeinek adaptációit, Szép Ernő, Heltai Jenő, majd Kodolányi János, Németh László, Tamási Áron drámáit. Ekkortájt született Háy Gyula és Füst Milán nem egy műve. Róluk éppúgy nem szólunk, mint például Molnár Ferencről, akinek életműve manapság már jól ismert.

A húszas–harmincas években, túlsúlyuk miatt is a magyar drámai irodalmat ezek a szerzők reprezentálták. Képviselték és beilleszkedtek abba a műsortervbe, amely az akkori magyar színházi kultúrát jelentette – elsősorban a nagyközönség, és nem az igényes színházigazgatók szemszögéből. A színházak műsorának túlnyomó többségét az operettek, zenés és prózai vígjátékok tették ki. Az említett szerzők sok darabját a *Nemzeti Színház* is játszotta.

A színházi kultúrát nem a különböző drámák *bemutatóinak* száma jelzi, miként általában az irodalomtörténészek vélik. Alapvetően meghatározó az előadásszám; ez jelzi, mily műveket tartott el a közönség a látogatottsággal. Ezeket tartották el.¹

Szembe kell nézni az apóriának ezzel az aspektusával is, hogy ezekről, a végül művészi, irodalmi vonatkozásban negyed-ötödrangú művekről érdemes-e és miféle módon írni. Lehet-e azokkal a szempontokkal közeledni hozzájuk, amelyekkel az európai és a magyar drámairodalom kiváló műveihez lehet? Nem elegendő-e, ha annyit mondunk: az adott korhoz kötött, később érdektelenné váló munkák? Melyik az a nézőpont, amely éppen ezekkel a drámákkal kapcsolatban úgy fontos, hogy a további nézőpontok is hozzárendelhetők? Lehet-e kiindulópont az a téma, amely a közönség érdeklődését felkelti?; vagy inkább a drámaelmélet és a színházművészet ismérvei, ezek meglétének mikéntjei?

*

Ezekről a színdrabokról az irodalomtörténetek alig írtak. Szerb Antal *Magyar irodalomtörténet* (1934) című művében egyetlenegy sem említett. Schöpflin Aladár – *A magyar irodalom története a XX. században* (1937) – még egy oldalnyira sem tartotta érdemesnek kortársai drámáit. Csak éppen megnevezte Lakatos László, Földes Imre, Fodor László és Bónyi Adorján nevét. Legtöbbször – jogosan – Zilahy Lajos drámáit taksálta. Várkonyi Nándor (*Az újabb magyar irodalom, 1880–1940*) felsorolta majd mindegyik szerző nevét, megadta darabjaiknak címét. Érdemben nem szólt róluk. Legújabban Nagy Péter *A magyar dráma életrajza* című esszéjében annyit jegyzett meg, hogy elfordultak a valóság problémáitól „a látszatvalóság látszatproblémái felé”.²

A napi színházkritikák értékítéletei szinte teljes mértékben megegyeznek a mai nézőpont értékelésével. Schöpflin Aladár általánosságként említette: „A színház nem alapíthatja életét kivételekre, folytonosságra van szükség, tehát nem a legmagasabb fokú drámából él, hanem az alsóbbfokúból, amelyek minden korban akadnak tehetséges szerzői és tetszetős termékei.”³

Kosztolányi Dezső Ruttkay György *Nagyvilági nő* című darabjáról és a szerzőről azt írta, hogy „a riportot, az elmés csevegést – az újságirodalom e korcs alkotásait, amelyek a mondanivalót pótolják – színpadra viszi, s három felvonásra tagolva leönti a pesti romantika rózsavizével”.⁴ Fodor László *A szerelem nem olyan egyszerű* című drámájának alakjairól így vélekedett: „Nincs undokabb, mint egy pityergő csirkefogó. Nincs visszataszítóbb, mint egy szemét nő, aki a tetejében még érzélgős is.”⁵ Bónyi Adorján *Az elcsereált ember* című darabjáról viszont jó véleménye volt. Az emlékezetkiesést témává-tárggyá tevő írók közül M. Bontempelli, L. Frank és J. Giraudoux nevét említette. A regényből készült darabról is elismerte, hogy „csattanó, sima, lebilincselő”.⁶ Más ítéletet hozott Bisztray Gyula. Képtelennek tartotta, hogy

az I. világháború során emlékeztetést szenvedett férfiról – aki férj és fiú – sem felesége, sem anyja nem veszi észre, hogy másik ember.⁷ Zilahy Lajos *Tűzmadár* című darabja kapcsán olyat írt, ami általánosítható: „túl sokat áldozott fel a közönségért kedvéért az írói mondanivaló rovására.”⁸ Bisztray Gyula a témák azonosságát, egyformaságát is látta: „A húszas évek elején a falu volt divatban, azután a hadifogoly és irredenta témák következtek, majd az egyes foglalkozási ágakra került a sor, ma [az 1935–36-os évadban, B. T.] az állástalan mérnök a favorit.”⁹ Szava volt a közönségről is: „A Nemzeti Színház épp a leginkább kifogásolható színművek előadásain látogatta a közönség, míg az értékes klasszikus estéken többnyire üresen szünyegtek a széksorok.”¹⁰ Megállapította azt is, hogy „A színművek nagy része korszerű dráma, úgynevezett »Zeitstück«. Létezésük nem az írói egyéniségben vagy a tárgy drámaiságában, hanem a napi érdeklődés futóhomokjában gyökereszik.”¹¹ Schöpflin Aladár véleménye ugyanez: „A mélyére nyúlni – csakhogy éppen erről nem lehet szó. Pesti színházi író ma nem mer, a színház sem engedi egy téma mélyére nyúlni. Meg kell kerülni a témát, óvatosan és jól megtanult tánclépésekkel, mert állítólag a közönség csak a könnyű, fölületes és vidám dolgokat bírja ki...”¹²

*

A témákat tekintve leggyakoribb a különféle cselekményekben megjelenített karrier, amely kettős értelmű. Nemcsak hivatali, állásbeli, anyagi, pénzügyi emelkedést érnek el az alakok, hanem boldog szerelmi házasságot is kötnek. A vadóc, erdőben nevelkedett lány a drámaíró-földbirtokoshoz megy feleségül (Zágon István: *Marika*, 1925); a gazdaasszony unokája a földbirtokoshoz (Bús-Fekete László: *Búzavirág*, 1921). Szenes Béla *A csirkefogó* (1925) és Bónyi Adorján *Egy kis senki* (1932) című darabjában a szegény ifjú egy gazdag gyáros, illetve bankvezér lányát kapja meg. Fodor Lászlónál a modern, dolgozó, diplomás nő is férjhez megy a földbirtokoshoz (Fodor László: *Dr. Szabó Juci*, 1926). Egy évvel később – 1927-ben – a szegény dolgozó lányba, a titkárnőbe, már a világ egészére kiterjedő üzletekkel foglalkozó bankár szeret bele és veszi feleségül (Fodor László: *A templom egere*, 1927). Egy túlbuzgó fiatalember beleszeret egy titkárnőbe, s a lány mellett még rokonának Váci utcai ékszerüzletét is megkapja (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928). Az *Anyám kunyhója* című egyszerű tangóval egy fiatal lány arat sikert Amerikában, s magával viszi oda szerelmesét is (Zágon István: *Az ígért földje*, 1933). A darabon belüli világhírű író segítségével befutott színésznő lesz egy kezdő, az író szerelmét is elnyerve (Bús-Fekete László: *A hálás kis nő*, 1931.) Ugyanez a témája Zágon István *Feltételes megállóhely* (1936) és Andai Ernő *Aranyfüst* című (1932) darabjának is. Egy vidéki városban élő kultúrtaácsnoknő férjhez megy a nagy olajkitermelő vállalat vezérének fiához (Bónyi Adorján: *Hódítás*, 1937).

Édes-bús darabok is vannak, amelyek enyhe szipogást válthatnak ki a befogadóból. Egy dolgozó nő azzal biztosít munkanélküli szerelmesének újra elfoglaltságot, hogy a saját állását szerzi meg neki, noha a férfi végül mást vesz feleségül. Persze ő is révbe jut a híres kutató fizikus oldalán (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931). A szerelmes orvosnő fizikus szerelmesével a gazdag gyáros lányát veteti el, hogy folytathassa kísérleteit, ő pedig búsul (Bús-Fekete László: *Több mint szerelem*, 1933).

Az 1920-as években az I. világháború különböző következményei elsősorban Zilahy Lajos drámáinak a témája (*A Fehér Szarvas*, 1927; *A tábornok*, 1928; *Szibéria*, 1928). Bónyi Adorján *Az elcsereált ember* (1930) című drámájában nemcsak a háborúban emlékezetkiesést elszenvedett férfi fogad el idegen nőt feleségének, idős asszonyt anyjának, hanem ők is sajátjuknak látják. Egy idő múlva megjön az elcsereált férfi valódi anyja, felismerik egymást, de nem változik semmi. Megmarad a feleség, a család, a földbirtok.

A paraszti témák Bíbo Lajosnál jelennek meg, persze az örökségért való tusakodásban, gyilkossággal (*A juss*, 1925). Falun játszódik *A csodadoktor* (1931). A kuruzsló apának végzett orvos fia van, aki le akarja beszélni a „természetgyógyászatról”, ám a végén szerelmesét kapja meg. *Az egyetlen asszony* című munkájában (1932) láplecsapolást végző mérnökök kubikusok környezetében viaskodnak a kietlen vidékre vetődött egyetlen asszonyért.

Egy-két, a korabeli nézők ízléséhez igazodó „krimi” is bemutatott, szerelemből-féltékenységből fakadó gyilkossággal (Vajda Ernő: *Szerelem vására*, 1919; Zilahy Lajos: *Tűzmadár*, 1932; Lakatos László: *Láz*, 1937).

A témáknak ilyen leegyszerűsített rögzítéséből talán nem derül ki egyértelműen, hogy kevés kivétellel mindegyik darab diadalmas happy enddel végződik. Ez vígjátékok esetében nyilván természetes is. Ezekben a darabokban azonban hihetetlenül gyorsan és egyszerűen következik be a boldogság. Bónyi Adorján *Egy kis senkijében* (1932) már az is szokatlan, hogy a svájci intézetben nevelődött bankárlány az életet akarván megismerni, álnéven kezd dolgozni apja bankjában. A szegény és nem is úgynevezett jó családból származó titkárral megszeretik egymást. Az utolsó jelenetben derül ki, hogy a lány apja a bank vezére. A kedélyes apa előbb cégvezetőnek, majd lánya egyetlen szavára igazgatónak nevezi ki a férfit. Fodor László nőalakja olyan szegény, mint a templom egere; a milliomos bankár Párizsban egyszer csak rájön, hogy szereti, és feleségül veszi.

Ez a két téma mutatja egyértelműen, hogy a legtöbb darab a nagyközönség vágyképeinek kielégítésére irányult: a szegény férfi, a szegény lány házasságot köt a gazdag lánnyal vagy férfival, s boldogok lesznek. Az ezekkel a darabokkal összefüggő problematikának itt mutatkozik meg az egyik benső ellentmondása. Általában ugyanis meghatározó módon veszik figyelembe a társasági szokásokat. Az említett házasságokat a társasági szokások lehetlenné tették. Az ezekhez való igazodást jelzi viszont, hogy házasságtörés alig

fordul elő. Ha a nőalak szeretője lesz is valakinek, mindig felvillan, hogy a jövőben a házasság megkötetik. A legjellegzetesebb példa erre Bónyi Adorján *Édes ellenség* (1931) című darabja. Judit Gedeonék nevelt lánya, András édes fiuk. A lánynak jól fizető állása van egy gyárban, a híres fizikus mellett, aki szerelmes belé. Mikor Andrást elbocsátják, lemond állásáról, s a fizikust megkéri, adja azt Andrásnak, ő ugyanis régóta szereti András, aki viszont a szomszédban lakó újgazdagnak a csinos lányába szerelmes. András egyszer össze is borul ezzel a lánnyal, s így el kell vennie. Az önfeláldozó Judit, sebbel a szívében, a híres fizikussal távozik, aki biztosítja, hogy mint menyasszonyával lép ki vele a nevelőszülők házából. Egyébként egyikben sincs „szex-jelenet”, legfeljebb egy-egy csók. Ugyanakkor mindegyikben érződik a „szexualitás szele”, hiszen ezt a korabeli befogadó is érezte, még ha – éppen úgy, mint a darabok alakjai – nem engedett is a vágyaknak. Csak „játszani a tűzzel” – valahogy ez volt az alapmagatartás. Ez látható Ruttkay György *Keringőjében* (1918) és az 1920-as *Nagyvilági nő* című darabjában is.

Meg kell említenünk, hogy hiányzik ekkor már a „végzet asszonya” (aki az I. világháború előtt például Garvai Andor *Bent az erdőben* [1913] című művében még megjelent), de még az úgynevezett vamp is. Viszonylag kevés a „meg nem értett, elhanyagolt” asszony. Ezek Szomory Dezső darabjaiban tűnnek fel; ezekben a vígjátékokban inkább csak mellékalakként. (Például Szenes Béla *Nem nőszülökjében* [1926].)

Több viszont az úgynevezett modern lány. Ők flörtölnek, bubifrizurát hordanak, cigarettáznak, sportolnak, autót vezetnek stb. Például Csathó Kálmán *Az új rokon* (1921); Szenes Béla *Nem nőszülök* (1926); Bónyi Adorján *Édes ellenség* (1931); Bús-Fekete László *Több mint szerelem* (1933) című darabjában; mellékalakként a modern asszony Bónyi Adorján *Az elcsereült emberében* (1930); Boross Elemér *Világrekordjában* (1932) ilyen lány Tilla, aki „flapper és szenibilis”.

*

Ezek a szerzők voltaképp tökéletesen igazolják Aristotelést, miszerint dráma van jellem, de nincs cselekmény nélkül. Itt azt a drámai konvenciót követik, amelyet E. Scribe kezdeményezett és követői révén terjedt el. Az úgynevezett jól megcsinált színdarabok szerkezetéről, drámapoétikai ismérveiről bőven olvashatunk. Legfőbb ismérvük a fordulatossá cselekmény.

Már az I. világháború előtt nálunk is megszülettek a francia dráma két irányzata nyomán írt színdarabok. Különbséget lehet tenni a tézisdrámák és a jól megcsinált színművek között; noha azonos technikát alkalmaznak. A tézisdrámák valamilyen társadalmilag érdekes, éppen aktuális témával foglalkoznak; például Sardou: *Váljunk el* (1880); E. Brieux: *A vörös talár* (1901). A másik csoportba tartozók csak szórakoztatnak, nevettetnek, egyéni, személyes témákkal; G. Feydeau: *Osztigás Mici* (1899); Caillavet-Flers: *Az őrangyal*

(1905). Nálunk inkább a tézisdrámákat művelték; például Szilágyi Géza–Lenkei Henrik: *Májusi fagy* (1911), Drégely Gábor: *A szerencse fia* (1908), Pakots József: *Egy karrier története* (1914). Jellemzően, ezek mind karrierdrámák. A húszas évek kezdetével a tézisdrámák jószerevével eltűnnek, s maradnak szaporodnak a szórakoztató darabok.

Noha a cselekmény uralja ezeket, az alakok cselekvései mögül nagyon gyakran hiányzik az ok, a motiváció. Ha van, hiteltelen. Közhelyes Szenes Béla *Nem nőülölkjében* (1926) a férfialak oka arra vonatkozóan, hogy végül mégis megnősül. A „modern” lány átváltozik szolid, csendes úrilánnyá, öltözködésében és viselkedésében is; és az ember ilyen lányt már elvehet feleségül. Az *Egy kis senkiben* (1932) a gazdag bankár svájci nevelőintézetből hazatért lánya azért akar apja bankjában álnéven elhelyezkedni, hogy megismerje az életet. Voltaképp azért van erre „szükség”, hogy a szegény titkárral összejöhessen. A *templom egerében* (1927) az üzleti ügyeivel az egész világot átfogó bankvezér – aki mellel: báró – azért veszi el az angyalöldi lányt, mert éppen olyan viharos tempóval tud dolgozni, mint ő. Sok darabban nincs is ok és motívum, amely a viselkedéseket, az egymáshoz való viszonyok benső tartalmát értelmezné. Az a kérdés, „Miért szeret bele?”, persze önmagában értelmetlen. A tisztességes művekben viszont drámabeli következményeit tekintve mindig van rá magyarázat. Itt ezekben általában azért szeretnek egymásba, mert van szerelem a világon, s mert így lehet boldogság is, meggazdagodás, anyagi jólét is. (Lásd például: *Dr. Szabó Juci*, 1926, *Egy kis senki*, 1932, *Az ígéret földje*, 1933, *Hódítás*, 1937.) „Édesem, a szerelem mindig indokolatlan, de jó”, mondja Rita, az *Édes ellenség* (1931) modern lányalakja.

A cselekmény elindítása, a kezdeti szituáció is hihetetlen, noha lehetséges. (Aristotelész: „a költészetet illetően inkább kell választani a hihető lehetetlent, mint a hihetlent és lehető.” *Poétika*, 25. rész, Ritoók Zsigmond fordítása.) A vidéki orvos közli a földbirtokossal, egy éve van csak hátra. Később derül ki, hogy rosszul diagnosztizált, s ez a tévedés indítja el az eseménysort (Bús-Fekete László: *Búzavirág*, 1921). A vidéken élő íróvá lenni akaró újságíró és a vidéken játszó színésznő „csak úgy”, egyszerre Budapestre kerül újsághoz, színházhoz, amikor mindenki állástalanságról panaszkodik (Andai Ernő: *Aranyfűst*, 1932). Egy bankbeli titkárnő az ékszerüzletben véletlenül magán felejtve szórakozottan elviszi a vagyont érő igazgyöngysort, s az eladó fiatalember egy szót sem szól. Csak azért történik így, hogy a fiatalember keresesse, és így jöhessen össze a lánnyal (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928).

Hihetőbb a cselekvéssor elindulása akkor, amikor valakinek az állástalansága, munkanélkülisége vagy éppen elbocsátása az elindító ok (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931; Bús-Fekete László: *A pénz nem minden*, 1933). Fodor László *A templom egere* című darabjában (1927) még ez is hiteltelenné válik, lévén, hogy az állástalan gépírólány egyszerűen, bármiféle nehézség nélkül besurranhat a hatalmas bankpalotába, egyenesen a vezér szobájába.

A hiteltelenül elinduló cselekményszál azonban fordulatokkal – vagyis a drámához alapvetően szükséges elemmel – halad tovább. Egészen a befejezésig. Ezek ismét hiteltelenek. A gyáros vagy a bankár apa minden további nélkül hozzáadja lányát a szegény fiúhoz, csak azért, mert épp azt szereti (Szenes Béla: *A csirkefogó*, 1925; Bónyi Adorján: *Egy kis senki*, 1932). A tévedésből hercegnek hitt titkárra belehabarodik az ifjú lány, csak azért, mert május van, és benne nagy vágyódások törtek föl. A titkár rohamtempóban akarja meghódítani, ettől viszont megretten. Van egy imádója, félszeg művészet-történész, akit a végén a lány kér meg (Andai Ernő: *Porcellán*, 1931). Az ékszerész üzletéből egy bank titkárnője szórakozottságában elviszi a milliókat érő gyöngysort a hamis helyett. Az eladó ifjú nem szól, így az író az ifjút a bankba irányíthatja, és ott szerelemre lobbantja őket. Az ifjú véletlenül belecsöppen egy több országra kiterjedő valutaügyletbe; akaratan kívül nagy nyereséghez juttatja a bankot. A megoldás mégsem ebből fakad. Az eddig az unokaöccsére dühös, őt nem becsülő ékszerész átadja Váci utcai üzletét ennek az ifjúnak, mert a felesége kéri rá. Így az ifjú és a bankbeli titkárnő boldog és gazdag lesz (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928).

Ezek a végső megoldások igen-igen egyszerűen, hiteltelenül következnek be.

Írói gyengeség jele, hogy a fordulatok több darabban nem dialógusok révén történnek meg, hanem szerzői instrukcióban közlik. A legfeltűnőbb ez Bónyi Adorján *Az elcserélt ember* (1930) című darabjában. A háborúból több év múlva emlékezetvesztéssel hazatérő férfi a számára idegen családba belépésének hatását éppúgy hosszasan leírt instrukciókban közli az író, mint a valódi anya találkozását fiával. A templom egereként jellemzett lány besurranását a bankvezér szobájába és ennek módját ugyancsak hosszú instrukciókban jelöli a szerző. Az *Édes ellenség* (1931) egyik fordulópontja, amikor az önfeláldozó lány meglátja, hogy mással csókolózik, mást szeret az a férfi, akiért elhagyta állását. A jelenet és a lányra tett hatása instrukciókban olvasható. Voltaképp majd mindegyik darabra jellemző, hogy az alakokat igen hosszú instrukciókban írják le. Így rögzítik bensejüket, küllemüket, tulajdonságaikat, szokásaikat. Dialógusaikból az instrukciókban leírtak gyakran egyáltalán nem derülhetnének ki. Az instrukciók ismeretében *tűnik* úgy, hogy az alakok sajátossága is megnyilvánul a dialógusokban.

Jellemző ezekre a darabokra az is, hogy tele vannak úgynevezett zsánerfigurákkal. Ők több funkciót is ellátnak. Mindenekelőtt humorosak, ők szórakoztatják a közönséget a mikrohelyzetekben. A cselekmény az összes fordulatával együtt voltaképp nem lenne elegendő három felvonásra. A fordulatok közötti hézagokat a zsáneralakok töltik ki. Csathó Kálmán *Az új rokon* (1921) című darabjában a három sértődékeny, gonoszkodó, képmutató öregasszony; a krémest evő barátnő (Ruttkay György: *A nagyvilági nő*, 1920), a színházi témájú darabokban a „színházi mama”, a „színházi barátnő”, a pletykás öltöztető, a ruhákat kunyeráló öreg színésznő, a vidéki ripacsok, férjet fogni

akaró színésznők. Ahol bolt és eladó van, azonnal megjelennek a procc és buta újjgazdagok. Humoros zsánerfigura az ölebre vigyázó inas (*Egy kis senki*, 1932); a találkahelyet kiadó asszony, aki Marxot olvas (Ruttkay György: *Keringő*, 1918); a 11 gyerekes altiszt, akinek azért van ennyi, mert mindegyik gyerek születése után mindig csak szerette volna, de nem merte keresztapának megkérni a híres fizikust (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931). Az agglegény professzorral fensőbbbségesen bánó, pénzét is „beosztó” egyetemi altiszt (Bús-Fekete László: *Több mint szerelem*, 1933) éppen úgy zsáneralak, mint a kultúr-tanácsnoknőt az olajügylet miatt hol dicsérő, hol ledorongoló pártvezérek (Bónyi Adorján: *Hódítás*, 1937); illetve az olyan feleségre vágó férfi, akinek füstölt kolbásszal és diópálinkával kedveskednek öregkorára. Az esküvő után csak joghurtot és főtt krumplit kap (Bónyi Adorján: *Az elcsereült ember*, 1930).

Az alakok feltűnő jellegzetessége, hogy még a főalakok között sincs úgynevezett drámai hős vagy hősnő. Még vígjátéki hős vagy hősnő sincs. Nem az alakok, az író állítja elő azokat a helyzeteket, amelyekben megnyilvánulnak. Fodor László *Dr. Szabó Juci* (1926) című darabjában a címadó alak modern lány, orvosnő is, aki önmaga hite szerint önmaga irányítja életét. A Kuti Bálint nevű földbirtokossal való megismerkedése után szavakkal-válaszokkal hadakozik a férfi ellen, mert az csak a nőt látja benne. Az író hozza létre ezután a véletlenszerű helyzeteket a földbirtokos kastélyában, amelyben egymásra találhatnak, s a doktornő itt marad feleségnek. Ha Fodor László azt akarja közölni, hogy *A szerelem nem olyan egyszerű* (1931), akkor úgy vezeti az eseményeket, hogy ne legyenek egymáséi azok, akik szeretik egymást. Persze a férfit és a nőt is eljuttatja a házasságba; mással ugyan, de olyannal, aki nagyon gazdag. A végén a Margitszigeten eljátsszák a *Romeo és Júlia* erkélyjelenetét, hogy a befogadó sajnálhassa, nem lettek egymáséi. Benedek Péter, az elcsereült ember; Tomi és Kata, a „két kis senki” (a bankárlányt is annak tartják, mikor álnéven az apja bankjában dolgozik megismerni akarván az életet); továbbá Valéria, a kultúr-tanácsnoknő csak és kizárólag elfogadják azt, amit az író létrehozta helyzet kínál nekik. Zágon István darabjában a Peti nevű hölgy karrierje Amerikában két felvonás között történik meg; a híressé vált tangót írta csak meg ezért (*Az ígéret földje*, 1933). Ha a színésznőtől elveszik szerepét és utánautazik annak az újságírónak, aki cikkeivel segíthetné visszakapni, mégis megbékél, ha az újságíró saját érdekében továbbutazik. A végén is csak elfogadja az újságíró segítségét, hogy a világhírű író neki adja új darabja főszerepét (Zágon István: *Feltételes megállóhely*, 1936). Judit ugyan lemond állásáról, hogy azt szerelme kapja meg (*Édes ellenség*, 1931); de ezek az édesbús, a női nézőkből jóérzésű, szomorú szipogást kiváltó esetek, nem hősnői attitűdök. Bözsi is főalak, és egy kis szerepet meggy kérni az igazgatóhoz, amikor éppen alkalma nyílik arra, hogy aztán erre föl ő kapja meg a főszerepet, és így befuthasson (Andai Ernő: *Aranyfüst*, 1932).

*

A határozott cél és/vagy akarat hiányában lévő alakok a helyzeteket sem képesek megragadni.¹³ Ennek a kérdéskörnek az illetén megfogalmazása azonban itt félrevezető, mivel a helyzetet az író állítja elő és nem az alakok törekvése; ezért voltaképp fel sem vetődhet, megragadják-e ők helyzeteiket vagy nem. Ennek a hiánynak is van egy további következménye: egymás szellemiségébe nem képesek behatolni, nem képesek ott „olvasni”, onnan bármily tényezőt magukba-maguknak elhozni és ezt hasznosítani egy további akció számára. (Csak utalásszerűen, a megvilágítás kedvéért: Hamlet képes belépni Atyja, majd Anyja és a Király szellemiségébe, s ennek következtében ragadja meg saját helyzetét; éppígy Octavius, aki belépvén Antonius szellemiségébe, megragadja annak a távolléte által előállított helyzetet. Ceasar benső világába behatolnak az összeesküvők, Decius szövege is bizonyítja, hogy tudják, mivel lehet bizonyosan elhívni a szenátusba március 15-én hajnalban.) Ez annyit is jelent, hogy az alakok valójában nem egymásra reagálnak, mert reagálásaikat az író által előállított helyzet vezérli. Jellemző példája ennek Bónyi Adorján elcserélt embere. A meghalt férfinak sem a felesége, sem anyja nem ismeri fel a megérkezőben az idegent. A férfi valódi anyja viszont azonnal felismeri őt, s egy idő múlva ő is anyját. A háborúban életben maradt Pongrácz István azonban boldogan él a meghalt Benedek Péter feleségével, anyjával, fiával. Mit tegyenek, hogyan reagáljanak a helyzetre? Akárhogy reagálnak is, mindenképpen ki kellene derülnie az igazságnak. Az író által létrehozott helyzet megoldását az író odázza el, s ezzel teremti meg az érzelgős befejezés helyzetét. Pongráczék most nem tárlják fel az igazságot, csak majd egyszer, később, hiszen boldogan élnek. Sem Benedekné, sem az anyja nem hatoltak be sem a valódi Pongrácz, sem ennek anyja benső világába; elhitették, hogy Benedek Péter érkezett haza, s hogy Pongráczné fia halt meg.

Az egymásra való reagálás hiánya – az ettől való *megfosztottság* – miatt minden alak elfogadja a helyzetet, jobban mondva csak belekerül abba a helyzetbe, amelyet az író állított elő, alakjaitól függetlenül.

Először 1919-ben mutatták be, de azután a húszas években nagyon gyakran és sok-sok estén játszották Vajda Ernőnek Sydney Garrick néven írt *Szerellem vására* című darabját. A „vadromantikus” történetet – mely a húszas években eltűnik – egyértelműen az író „hullámoztatja”. A történet Amerikában játszódik. Lavínia rideg, önző, milliomos férjének az asszony legjobb barátnője pénzért elárulja, hogy Lavínia, egykori szerelmének, egy festőnek pénzt szokott küldeni. Morland dühében, féltékenységeben nyomorba akarja taszítani feleségét, de ehhez Lavínia hűtlenségét illetően bizonyítékokra van szüksége. A bankár felbérel a nőknél nagy sikert elért francia szélhámost, csábítsa el feleségét. Gaston – persze, hogy így hívják – rafinériával elérte, hogy Lavínia beleszeressen, azonban Gaston inasától megtudja, hogy család áldozata, Gaston pénzért vállalkozott meghódítására. Lavínia – hogy megbosszulja

magát – korbáccsal a kezében várja a szélhámost, aki nagy szerelmi vallomás közben elmondja, valóban pénzért közeledett hozzá, de komolyan bele-szeretett, és ezért nem tudja tervét végbevinni. Lavínia ennek a vallomásnak a hatására elhiszi, hogy Gaston komolyan szereti, és a szeretője lesz. A következő találkájukon Gaston a lakásában elbűjtatja a férjet és a két tanút, akik a megfelelő pillanatban előlépnek. Gaston most azt is bevallja Lavíniának, hogy inasa tetteről is tudott, és ez is be volt építve a tervébe. Ezután sértegeti, becsmérli az asszonyt, mire az lelövi.

A noha furcsa, de mégis jó vég azért bekövetkezik. A keret Lavínia bírósági tárgyalása; a darab az asszony elbeszélése. Az esküdtek természetesen felmentik a gyilkosság vádjá alól, hogy gyermekével élhessen. A bankár férj megőrül, elmegyógyintézetbe kerül, s így vagyona Lavíniáé lesz.

Az író itt „hihetetlen és lehető” történetet beszél el. Lehető, hogy egy asszony ennyire nem hatol be sem férjének, sem a szélhámosnak a szellemiségébe, benső világába, de hihetetlen. A nehezen kialakuló „vad, forró, lázas” szerelmi történet tele van fordulópontokkal, de ezeket is az író állítja elő, és nem Lavínia egyénisége. Ezekben a helyzetekben igen változatos módon nyilatkozik meg – amivel igen nagy hatást ér el –: egyszer fensőbbes, majd magányosan szomorkás, illetve állatian vad, aztán mohón szexuális, a végén vérig sértve „az örület extázisában, őrjöngve” lövi le Gastont, ami után azonnal a halottat „őrjöngve rázni kezdi és elborítja csókjaival”. De voltaképp soha nem lépett be a szélhámos bensejébe és így megértésébe.

Bús-Fekete László *Több mint szerelem* (1933) című darabjának egyik főalakja a Wágner nevű egyetemi tanársegéd, aki a színes film(!) megvalósításán dolgozik. Kutatásaihoz azonban sem pénze, sem laboratóriumi lehetősége nincsen. Tudja viszont, hogy egy angol fizikus is ezen dolgozik, és hamarabb ér majd el eredményt, mert megvannak az eszközei. Meglehetősen régóta szerelmese és szeretője Kata, aki orvosnő. Kata véletlenül meglátja Monti Klárát, aki egy gazdag gyáros lánya és szerelmes Wágnerbe. Rábeszéli, vegye el a Monti lányt, s akkor majd apósa biztosítja kutatásaihoz az eszközöket. Úgy számít, hogy Wágnert emiatt nem fogja elveszteni, hiszen a lány csúnya, afféle „házinyúl”. Wágner is, Kata is elmond egy-két keserves és küszködést jelző mondatot ezen megoldás fölött. Az esküvő megtörténik, s Kata ekkor tudja meg, hogy Klárát összetévesztette húgával, aki éppúgy néz ki, csak csúnya. (Így mondják a darabban!) Wágner egy kis vonakodás után elfogadja Monti Klárának a szerelmét is. Ha igazán beléptek volna egymás szellemiségébe, benső világába, és így egymás megértésébe, ez a megoldás nem lett volna lehetséges. Kata észrevehette volna Wágner iránta való szerelmének csökkenését és Wágner is azt, hogy Monti Klára apja pénzkeresésre kényszeríti tudományos kutatás helyett. Ám itt is az író választatja Katával és Wágnerrel a megoldást; és ezért egyikük világismerete és emberismerete sem

bővül. Helyette Kata édes-bús, szomorkás példázata marad az öreg tölgy-fáról, amelybe nagy sebet hasított a villám, de mégis tovább él.

A világ és egymás megértésének egy további módja-eszköze az olyan történetelbeszélés, amelynek következménye van. (Othello elbeszélte múltját Desdemonának, aki ebből értette és szerette meg őt. Hamlet a színészekkel eljátszatja, így beszélteti el apja megölésének történetét, aminek a révén képes belépni Claudius szellemiségébe és megismerni a királyt.)

Lakatos László *Láz* (1937) című „krimijében” Török főorvos professzorának beszéli el ifjúságának anyagi nehézségeit, szerelem nélküli életét, amelybe betört egy nő, aki anélkül, hogy ő valójában akarta és szerette volna, belesodorta a házasságba. Ezt a feleséget ölte meg az ápolónő. Ez az elbeszélés „csak úgy” hangzik el, nincs következménye. Még az sem, hogy emiatt Török doktor komolyan gyanúba kerül felesége meggyilkolásának ügyében. A professzor ugyan jobban megismeri Törököt, de ezen megismerésnek nincs semmi következménye. Fodor László nőalakja, a templom egere is elbeszéli szegénységét. Ennek szimptómájaként mondja el, miként szokott ebédelni. Egy kiflivel a kezében odaáll a csemegeüzlet kirakatához. A kifli egyik csücskét előtélnak eszi, miközben a kirakatban lévő olajos pisztrángot nézi; egy további darabka majszolása közben a hideg angol bélszint bámulja stb. Ez az elbeszélés csak humorforrás; a báró-bankár nem szegénységén vagy humorán meghatódva veszi el. Még gyakoribb, amikor a mellékalakok, a zsánerfigurák beszélnek el egy-egy történetet. Az *Édes ellenségben* (1931) Szűcs bácsi, a gyári altiszt beszéli el annak a történetét, miért van 11 gyereke; az *Aranyfűstben* (1932) egy színésznő beszéli el, miként szerzett földbirtokos férjet magának. Szűcs bácsi története is csak humoros, bármiféle következmény nélkül. A színésznő pedig bizonyos színésznők korabeli életére utal, a darabban nincs következménye. Bús-Fekete Lászlónál *A hálás kis nőben* (1932) Samuné, az öltöztetőnő története Tiniről, a kezdő színésznő, a „hálás kis nő” megváltozásáról szól, miután főszerepet kapott; és arról, hogy Dodó eddigi szerelme, a híres író most már Tinit pártfogolja. Dodó eddig is gyanította mindezt, de azonnal, szinte a következő pillanatban a belépő Tini mindent maga bizonyít. Az öltöztetőnő történetelbeszélése ismét csak következmények nélküli humorforrás, és az öltöztetőnők pletykahajlamát jelöli.

A történet elbeszélése az elbeszélő részéről önátadás, a befogadó-hallgató részéről belépés a másik megértésébe. Ezért a korszak emberképeire vonatkozóan is kaphatunk ismereteket belőlük és általuk. Itt különbséget lehet és talán kell is tenni az alakok egymásnak szóló történetelbeszélése és aközött, amiből és ahogyan az író a cselekménysort összeállítja, s ezáltal elbeszéli. A kettő között nemcsak az elbeszélés címezte a különbség, hanem az elbeszélés módja is. Az alakok egymásnak a szó szoros értelmű narrációban adják elő a történetet, de a Nevek közötti Dialógusokban rögzített helyzetek részeként. Az adott helyzet minden esetben újabb, az eredendő epikus nar-

rációhoz képest új jelentéssel látja el a történetet és elbeszélését. Például akár azzal, hogy csak humorforrás. Ezért is állíthatjuk, hogy bizonyos alakok történetelbeszélése nem épül be az alakok közötti viszonyokba, az azok változását hordozó cselekménybe. Jószerivel egyébként is anekdotikus jellegűek. Vagyis ezekben a vígjátékokban is megtalálható a magyar epikai irodalom egyik fő sajátossága, az anekdota.

*

A drámaíró egy bizonyos szempontból nézve ugyancsak elbeszél egy történetet; ő is Nevekben és hozzájuk rendelt Dialógusokban, amelyek révén mindig helyzet áll elő. A mai befogadó, elemző és értékelő attitűdök egyikéből több és mélyebb jelentésképzésre ad lehetőséget az írók által elmondott történet, mint az alakok történetelbeszélése. A korszak drámaírásbeli és színházi konvencióját az eseménysor összeállítása és írói elbeszélésének módja reprezentálja leginkább. De mit reprezentálnak és miképpen értelmezhetjük?

Az újabb irodalomelméletekben vagy irodalomértelmezésekben meglehetősen differenciált jelentése vagy inkább többféle jelentése van a kánon fogalmának. Valamiképpen még ma is jelenti a meghatározó, mérvadó műveket, ezek lajstromát. A kánonról szóló vagy ezzel foglalkozó munkák esetenként arra is lehetőséget adnak, hogy a mérvadó művekben megjelenő világképet és/vagy poétikai ismérveket-megoldásokat tekintsük kánonnak. Más értelmezés szerint „a kánont elvárások intézményesített nyelvtanának lehet nevezni”,¹⁴ vagyis a kánon nem a műben van, hanem a befogadói tudat(ok)ban. Említik ugyanakkor, hogy van európai és nemzeti kánon, sőt a műnemekkel kapcsolatban is használatos ez a fogalom. (Ha ritkábban is.) Egy-egy korszakban több kánon is létezhet; s vannak évszázadokig és csak rövid időre érvényben lévő kánonok. A kánon azonban voltaképp mindig rendező elv, amely viszonyításra ad lehetőséget, sőt talán szükségességet; és ebből következően mindig kialakítja a művek hierarchiáját. A posztmodern irodalomértelmezés jószerivel csak „kerülgeti” a kánonnak ezt a jellegzetességét, hiszen alapelveivel aligha egyeztethető össze a művek hierarchikussága. A „kerülgetést” az is jelzi, hogy inkább használják a paradigma, a paradigmaváltás fogalmát. Am ez sem tolja félre a hierarchiát. A „posztmodern állapotot” ugyan jellemezheti, hogy érvényét veszti a magas és a népszerű kultúra, a jelenség és lényeg, sőt „a kánonhoz tartozó és azon kívüli ket-tőssége”,¹⁵ vagyis ezek összemosódott avagy együtt-értelmezett volta jelenik meg. Ennek ellenére, mégis azokat a műveket elemzik, értelmezik, amelyek vagy a kánont vagy az érvényes paradigmát, illetve a paradigmaváltást reprezentálják. És ezáltal ezeket emelik a hierarchia csúcsára.

Ha a kánon „elvárások intézményesített nyelvtana”, vagy ha – mint Hugh Kenner mondja – „a kánon nem jegyzék, hanem helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolított történetmondás”,¹⁶ akkor feltehető ez a kérdés is: azok

a művek értelmezhetők-e mint kánonhoz tartozók vagy azt képviselők – egyéb értelmezési keretben megalkotható értékeiktől függetlenül is –, amelyek egy-egy korszakban, helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolítják a történetmondást, és amelyek egyben a színházi előadásokat illetően az „elvárások nyelvtanát” is prezentálják? Ha így, akkor speciális értelemben a kánont jelentik-e az említett magyar vígjátékok és/vagy színházi előadások?

Az író történetmondásának legfőbb ismérve a mindenképpen bekövetkező „jó vég”. Közismert, hogy ez minden – még a kánonokba a legegységértelműben beletartozó – vígjátéknak is az alapvető ismérve. A tragédia és a komédia Aristotelés által rögzített megkülönböztetése ma is érvényes; még ha más értelmező fogalmakat csatolunk is hozzájuk. A komédia cselekménye a „rossz” kiinduló helyzetet „jó véggé” fordítja. Ehhez a meghatározáshoz a német romantikus esztéták óta az érték fogalmát is hozzáértve a komédiák történetét úgy is értelmezheti a befogadó, miszerint a vígjátékbeli alakok törekvése, cselekedete a mű önálló világát – ha nem a megjelenítettek összes vonatkozásában is, de – *megjavítja*. A befogadó tehát azt a jelentést alkothatja meg, hogy a világ megjavítható, és ezt saját világára is vonatkoztathatja. Ismét utalnunk kell rá és hangsúlyoznunk kell, hogy a kánonhoz tartozó vígjátékok alakjai a maguk műbeli cselekvései, törekvései, viselkedései révén javítják meg a világot. Azonban ez az ismérv Scribe működése nyomán megváltozik; persze nem mindegyik vígjátékban. És ez a változás érvényes az említett vígjátékokban is.

Most ennek az értelmezői keretnek a szempontjából kell ismét emléteni, hogy a jó és boldog vég immáron nem az alakok cselekvéseinek, törekvéseinek, viselkedéseinek a szerves folyománya. Az író állítja elő, de nem alakjainak egyéniségéből, nem az ő saját viszonyrendszerükből. Magát a történetet ő akként szerkeszti meg, hogy mindenképpen a jó és boldog végbe érkezzék. Az írók történetmondásait illetően a vezérlő dinamizmus a történet grammatikáját – közelebbről „mondattanát” – állítja össze. És ez a vezérlő dinamizmus a *hatás*, a *befogadóra teendő hatás*. Nem az mondható, hogy a hatás az alakok karakterétől, egyéniségétől függetlenül, mintegy ezek hiányában bekövetkező hatás. Közismert, hogy a XIX. század második felétől igen sok drámaíró alapvetően problematikusnak, vitatottnak, netán nem is létezőnek minősítette a jellemet, a karaktert. Az úgynevezett abszurd drámákból el is tűnt. Az említett magyar vígjátékíróknál korántsem a például Strindbergnek a *Júlia kisasszony*hoz írt előszavában taglalt okok miatt nincsenek jellemek. Ezekben az alakok *meg vannak fosztva* mind a világképtől, mind az egyéniségtől, és egy-egy történet részeit kimondó Nevekké válnak. És ez más megformáltságot eredményez, mintha egyszerűen csak írói gyengeségből nem lenne az alakoknak egyénisége, karaktere. A művészi, művilágbeli viszonyokat az író – és nem alakjai – rendezi el és uralja. Vagyis: a találkozás, az elválás, a megérkezés és más mozzanat – ha tetszik a bahtyini kronotoposz – teljes

mértékben, mindenképpen az író uralma alatt van, ő tartja birtokában. Ennek következtében az alakok nem is kerülnek döntési helyzetbe. Ennek következtében pedig sorsuk sincs, *csak esetek* történnek velük; az író állít össze egy esetet. A döntésekben ők csak a „száj”; a tőlük független, csak általuk végbeműnő eset dönt helyettük. Ezért nincs szükség az alakokból kiinduló indokra, okra, motívumra. Másra van szükség: a jó, mindent elsöprő boldog vég bekövetkeztét ígérő *hangulatra*. Az író fordulatok, retardációk, előrevetítő sejtések stb. segítségével vezérli, hogy a befogadóban-nézőben kialakulhasson ez a hangulat. A befogadóban-nézőben pedig ott él a nagy, erőteljes vágy, az eset illetévaló bekövetkeztének vágyképe. És ebből a hangulatból értelmezik, alkotják meg a jelentéseket az eset alakulásával kapcsolatban. Ez a vágyképből kiáramló hangulat siklatja át azokon az eseménymozzanatokon, amelyek egy más értelmezési, jelentésképzési keretben hiteltelenek lennének.

Speciális eszközt is alkalmaznak, hogy a befogadó-néző a hangulat-és-vágykép vezérelte jelentésképzésben önmagára vonatkoztathassa a boldog, jó véget. Szinte mindegyik darabban vannak olyan mondatok, amelyek a korabeli életvalóságban tapasztalható dolgokra utalnak. „Bethlennek sincs állása”, olvasható *A hálás kis nőben* (1931), amelyben még a szegénységről is elénekelnek egy kuplét; persze humorosan. *A Vihar a Balatononban* (1931) a B-listát említik. *A Cirkusz csillagában* – ez is Bús-Fekete László darabja, 1934-ből – az egyik néző fél, hogy a medve megeszi. Ezt a választ kapja: „Ezek német medvék. Ezek nem esznek, csak izraelitát.” *A Hódításban* (1937) a kultúr-tanácsnoknőhöz egy asszony állít be, segítséget kérni. Állástalanul nyomorog, noha kitűnően beszél angolul, és gyors- és gépíró. Lakatos László *Láz* (1937) című darabjában a közép-európai válságot és a valutarendeleket említik. Zsuzsi, a templom egere a nézőkben élő vágyképpel így lelkendezik: „Én, aki Angyalföldről jöttem, ma este Párizsban vacsorázom.” Ezeket a boldog véget váró hangulatban értelmezi a befogadó, és ez erősíti meg hitét abban, hogy hiteles lesz a boldog vég is: hiszen általa tapasztalt igaz jelenségeket is elmondanak. Elhangzanak afféle „aranyigazságoknak” minősíthető mondatok, ugyancsak ilyen jelentés-lehetőséggel: „A modern férfinek nincs kora” (*A templom egere*, 1927); „A férfi előbb az álmaihoz legyen hű, csak aztán a szeretőjéhez” (*Több mint szerelem*, 1933); „Az élet nem egyetlen májusi éjszaka, az élet több... szebb... lángoló!” (*Harangvirág*, 1936); „Minden ifjúság boldogtalan” (*Tizennyolcévesek*, 1929).

*

Ha műnemek is képezhetnek kánont és van nemzeti irodalmi kánon, vajon van-e magyar drámairodalmi kánon? Vannak, akik az európai kánont – nem is pusztán az európai drámairodalmi kánont – Shakespeare-ben, illetve Dantében látják; például Harold Bloom, *The Western Canon* című könyvé-

ben.¹⁷ Az 1920-as évek európai drámairodalmában, úgy tűnik, G. B. Shaw *Szent Johannája* és Luigi Pirandello *Hat szerep szerzőt keres* című drámái azok, amelyekben mint drámákban a történelemnek, illetve az emberképnek egy – használjuk ezt a fogalmat – új paradigmája képződött. Ám ezen művek után azonnal jön Lorca *Öt év múlva* című drámája, amely talán az egyik legnehezebben értelmezhető „lírai absztrakt” dráma. Az értelmezői-elemző tudat számára ezek tekinthetők-e kánonképzésre lehetőséget adó drámáknak? Ha a XIX. századtól (vagy a XVIII.-tól?) több kánon is létezhet egy időben, a Scribe-bel elinduló drámaírás mint trend, alkothat-e kánont? Ha az európai kánon középpontjában Shakespeare van, továbbá ha Shaw, Pirandello, Lorca (csak az említett drámájával!) és esetleg O’Neill a húszas évek drámairodalmi kánonja, kanonizálhatók-e ők akként, miszerint műveik alapján a húszas években új emberkép válik értelmezhetővé? Ha ezek a mérvadó művek, akkor a húszas–harmincas évek magyar drámái csak „történeti bizonyítékokként” értelmezhetők.

A helyzetet – ebből a szempontból! – tovább bonyolítja, hogy Ibsen is bőven alkalmazta a scribe-i technikát; továbbá az is, hogy a scribe-i technikának Ibsen által alkalmazott változata nemcsak az említett vígjátékokban lelhető fel, hanem az 1960-as években induló magyar írók drámaiban is.¹⁸

Még egy – utolsó – értelmezési keretlehetőséget kell említenünk. Az úgynevezett drámai hős fogalmát többféleképpen szokták értelmezni. Körülírhatjuk a következőképpen is. A drámai hős a Nevek és Dialógusok által kialakított viszonyrendszer centrális alakja, akiben problémakörét illetően *rendíthetlenség* él. Ez megnyilvánulhat belőle kiindulóan viszonyváltoztatásra irányuló dinamizmusokban, akciókban is; lélektani, eszmei, intellektuális stb., stb. értelemben egyaránt. Ilyen például Antigoné, Hamlet, Ferdinánd, Nóra; a vígjátékokban a plautusi-terentiusi szolgák, Rosalinda, Whitefield Anna. A rendíthetlenség megnyilvánulhat abban, hogy a viszonyrendszerben elfoglalt centrális pozícióját semmiképpen nem adja föl. Ilyen drámai hős például a kolonoszi Oidipus, Antonius, Musset-nél Lorenzaccio, Estragon és Vladimir; a vígjátékokban a hetvenkedő katona, Viola, Harpagon, Shaw Tanner Johnja. Ha így értelmezzük, a tárgyalt magyar vígjátékokban nincsen drámai hős. A történeteikhez, pontosabban: a velük „megeső esetükhöz” rendíthetlenségüknek semmi köze. Minden az író akarata szerint történik. Ha van igazi drámaíró-„demiurgos”, akkor ők azok.

Nemcsak ezekben, de sok magyar drámában a központi alak „elnyújtott” – vagyis nemcsak egy-egy jelenetben megjelenő – zsáneralak. A magyar drámairodalomban Petronius Maximus, Bánk, Csongor, Ádám és talán Örkény Pistije természetesen kivétel. Vajon nem ez-e az oka, hogy a magyar drámaíróknak Telekyt, Katonát, Madáchot és talán Örkényt tartjuk? Az a kérdés is feltehető, hogy ezen alakok eljátszásának stílusába-jellegébe nem hatol-e be

az, hogy a leggyakrabban játszott magyar drámákban – az utóbbi évtizedekben megszületettekben is – a főalakok is „zsáner-jellegűek”?

*

Közismert, hogy a magyar színházak közül egyedül a *Vígszínház*nak volt reá jellemző, saját játékszílus; és hogy ez a francia csevegő-beszélgető „szalon-vígjátékok” előadásain alakult ki. Az említett magyar vígjátékoknak is ez a stílus felelt meg. Vajon nincsen-e ez a színjátékszílus összefüggésben azzal, hogy a magyar színészek általában (kivétel persze mindig van) ennek a stílusnak a jellegzetességeit-ismérveit hordozzák mint a színházak légkörében-levegőjében élő hagyományt, ami a drámai hősök megformálásának jellegébe-minéműségébe is átszivárog. (Lásd például a Bánk bán-alakításokat, amelyeknek hiányosságaiért a drámát szokták felelőssé tenni.) A drámai hősök alakításában a rendíthetetlenség helyett inkább – nem egyformán, hanem más és más módon, de mégis – a „patetikus furcsaság” fogalmával jellemezhető megoldásmódok érvényesülnek.

*

Úgy tűnik, ezek a vígjátékok és színházi előadásai a húszas–harmincas évek színházba járó nagyközönségének vágyképeit intézményesítették azzal, hogy megalkották „elvárásai nyelvtenét”. Mással aligha értelmezhető dömpingjük és korabeli nagy sikerük.

De részei-e a magyar drámairodalomnak?

1 Csak példaként említve egy-két darab előadásszámát: Zágon István: *Marika* Budapesten 89 alkalommal; majd Ausztriában, Olaszországban, Svájcban, Hollandiában és Spanyolországban. Egyébként ő írta Nóti Károlyval a *Hyppolit*, a *lakáj* című filmet is. Ugyancsak Zágon István írta a *Szegény lányt nem lehet elvenni* című darabot, amelyet Hollandiában, Ausztriában, New Yorkban és Németország két városában is előadtak. Szenes Béla: *Nem nőszülök* 190 estén, Fodor László: *A templom egere* két budapesti színházban is 200; Bús-Fekete László: *Búzavirág* 100, Vitéz Miklós: *Egy túlbuzgó fiatalember* 70 alkalommal ment. Vajda Ernő, Sydney Garrick néven írt *A szerelem vására* című darabját először 1919-ben mutatták be; de 1925-ben ismét elővették és 70 estén játszották. Ezek közül mindegyiket bemutatták az ország nagyobb városaiban is.

2 NAGY Péter, *A magyar dráma életrajza* = Uő, *Határkő*, Argumentum, Bp., 1997, 96.

3 SCHÖPFLIN Aladár, *Meddig fogsz szeretni? Halász Imre vígjáték a Belvárosi Színházban* = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967, 601.

4 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ruttkay György A nagyvilági nő. Bemutató a Vígszínházban* = Uő, *Színházi esték*, I–II. kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978, II, 187.

5 KOSZTOLÁNYI Dezső, *A szerelem nem olyan egyszerű. Vígszínház* = i. m., II, 231.

6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bónyi Adorján Az elcsereült ember* = i. m., II, 204.

7 BISZTRAY Gyula, *Színházi esték, 1930–1940*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1942, 37–39.

8 Uo., 56.

- 9 Uo., 140.
10 Uo., 143.
11 Uo., 145.
12 SCHÖPFLIN A., *Szeretek egy színésznőt*
= i. m., 559.
13 Az egymásra való reagálás, a helyzet és
a történetbeszélés kérdéskörét L. Jerome
BRUNER, *The Culture of Education*, Harvard
University Press, 1996.
14 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizonyta-
lanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern
korban*, Literatura, 1992/2.
15 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok
szerepe az összehasonlító kutatásban* = *Az iro-
dalomértés horizontjai*, szerk. KABDEBÓ Lóránt
és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius
Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995, 88.
16 Idézi SZEGEDY-MASZÁK M., *A bizony-
talanság...*
17 Harold BLOOM, *The Western Canon. The
Books and School of the Ages*, Riverhead Books,
Published by The Berkeley Publishing Group,
1994.
18 L. BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával*,
Balassi Kiadó, Bp., 1992.

Allegorézis, ismétlés, dialógus

Talán „az idők változását” is jelzi, de semmiképpen sem jelentés nélküli, sőt inkább szerencsésnek nevezhető az a recepció folyamat, amelyben a dekonstrukció irodalomelmélete megjelent a kilencvenes évek magyar irodalomtudományában. Azok a – honi irodalomtudományban viszonylag ritka – jegyek, amelyek ezt a folyamatot fémjelzik, egy – a korábbi évtizedekhez képest – mindenképpen szabadabb és többféle irányt felkínáló szellemi orientálódásra utalnak. Szemben például a strukturalizmus hazai megjelenését gátoló politikai ellenállás körülményeivel, de akár az irodalmi hermeneutika nézeteinek elterjedésével (melyek befogadását – a magyar irodalomtudományi közeg felkészületlenségéből és értetlenségéből fakadó ellenszenv miatt – csak egy-két „erős” és valóban nagy hatású közvetítő tette lehetővé), ezt a recepciót elsődlegesen a többirányúság, a dialogikusság és persze a legkülönbözőbb természetű félreértések tüntetik ki. A dekonstrukció magyarországi fogadtatásának és hatásának változatait szinte már felsorolni vagy tipizálni sem lehetne.¹ E hatás formái a lehető legkülönfélébbek lehetnek: például Harold Bloom „hatásiszony”-fogalmának kissé felszínes, ám annál szélesebb körű használatától² egészen a Paul de Man munkássága iránti érdeklődés markánsabb paradigmáig.³ Ez az el- vagy még inkább szétterjedés, szétszóródás azonban – még ha a recepció disszeminációként való elképzelése nem állna is túl messze a dekonstrukció irodalomértelmezési praxisától – óhatatlanul elfedett több olyan, lényeges problémát, amelyek a nemzetközi irodalomelméleti kontextusban jóval nagyobb súllyal jelentkeztek.

Ezek az „elfedések” nyilván elsősorban a dekonstrukciónak a hazai irodalomtudomány diskurzusaiban való akklimatizálódásából magyarázhatók. A szegedi deKON-csoport, amely – önértelmezése szerint – „a konstruktivista és dekonstruktivista irodalomtudomány diszkurzusainak »vegyítését« szorgalmazza”,⁴ közösnek tekinthető előfeltevései alapján a legismertebb posztstrukturalista tételek általi „bűvölettel” jellemezhető;⁵ a „jelölők játéka” és az interpretáció ebből következő végtelensége, a végső „Jelölt” felfüggesztése és az ebben rejlő szubverzív energiák irodalomtörténeti vagy kritikai „mozgósítása” (például Szilasi László) vagy éppen a szubjektumelméletek ideoló-

giakritikai potenciáljának felmutatását célzó stratégia (Kiss Attila Atilla) stb. A „radikális konstruktivizmus” teljesítménye ebben a „diskurzusvegyítésben” az interpretáció szükségszerű önkényességének felismerésében áll („az értelmező [...] a szöveg *űrügén* beszámol belső, mentális állapotairól”⁶), ami a deKON-csoport egyik legidézettebb szállóigéjében ekképp mutatkozik meg: „a tárgyról mint középponttól való lemondás” következménye „a szövegről beszélés fotójéből” való felállás, beszélgetés „a szöveg jelen-létében: mint kávé az asztalon, gőzölög közepén”.⁷ A radikális konstruktivizmus megismeréskritikájának ilyen átsajátítása a deKON-csoport interpretációs gyakorlatában azzal a következménnyel jár (még az olyan igényes és invenciózus olvasatokban is, mint például Hódosy Annamária Babits *Sugár* című verséről nyújtott elemzésében⁸), hogy a szöveg dekonstrukcióját legtöbbször egy általános kód megelőlegezett érvényesítése irányítja (legyen az akár a legkorszerűbb teoretikus felismerések valamelyike), vagyis az olvasat szükségszerűen allegorézissé válik, amit persze nem szabad összekeverni a szöveg saját olvasatainak allegóriájaként való elgondolásán alapuló s így fundamentális allegorikusságára utaló de Man-féle allegóriefelfogással.⁹ Egy „dekonstruktív” olvasat is lehet allegorézis, amennyiben az „áthelyeződések” dinamikáját egy eleve elfogadott allegorikus kód generálja, amely azonban maga nem dekonstruálódik.

Mindez annak fényében válik különösen érdekessé, hogy – áthelyezve ezt az ellentétet az amerikai dekonstrukció diskurzusába – látenszen de Man írásainak fogadtatásában is jelen van. Elsősorban a de Man értő kritikusai által a leggyakrabban hangoztatott vádakban, amelyek a de Man értelmezői stratégiájának rejtett alapjaként leleplezni vélt szcientista bizonyosságra, az olvasat végrehajtásának a helyes/hibás kritérium szerinti megítélhetősége „illúziójára” irányulnak. Ezek szerint az, hogy de Man vagy éppen J. Hillis Miller – egyáltalán nem rejtetten – többször is autorizálják saját, „helyes” olvasatukat, az szükségszerűen a „helyes” olvasat azonosításának lehetőségét implikálná.¹⁰ Ez a – nem is annyira „módszertani”, mint inkább értelmezői – magabiztosság, a saját olvasat dogmatizálásának rejtett művelete a dekonstrukció alapfogalmainak kontextusában valóban kissé különössé válik, elsősorban a „misreading” kikerülhetetlenségének felismerését tekintve. Az értelmezés önprezentációjának eme, kétségektől mentes stílusa Jonathan Cullert követve avval a leírással magyarázható, amelyet de Man a mindenfajta kritikai diskurzust meghatározó vakság/meglátás struktúrájáról adott: ha ugyanis a kommentár logikájának alapeleme „a jelentés és az állítás közötti eltérés”, akkor éppen a szövegtől való saját eltérései válnak érzékelhetetlené számára¹¹ (pontosan ezt fejezi ki a „blindness” metaforája). Vagyis éppen a „misreading” fundamentalitása, éppen a lehető legmegalapozottabb retorikai analízis szükségszerű „elhibázottsága” az, ami nem teszi lehetővé az olvasat önmagával szembeni, reflektált kételyét (ily módon idézőjelbe he-

lyezve a „hiba” szó használatát): legalábbis szem előtt tartva de Man figyelemztetését, miszerint vakság és meglátás kölcsönös feltételezettségének struktúrája nem a „kritikus”, hanem a nyelv természetéből származik.

Mindez persze nem óvja meg de Man argumentációját attól a vádtól, mely szerint rejtett szcientizmusa abban is megnyilvánul, hogy – miközben olvasatait az „olvashatatlanság”, a retorikai stratégia defiguratív önfelszámolásának felmutatására irányulnak – az alakzatokat, a nyelv retorikai szerveződését meghagyja a maguk transzparenciájában, vagyis, hogy a nyelvi analízis maga, a struktúrák, trópusok stb. felismerhetősége és megismételhetősége mintegy kivonható volna a dekonstrukció textuális mozgásából.¹² Ez a szcientista előfeltételezés pedig éppen az allegorézis előbb jellemzett sémáját teszi felismerhetővé, vagyis – jelen esetben – a retorikát mint univerzális kulcsot. Ez a kritika azonban avval téveszti el célját, hogy – miként azt de Man elemzései megmutatják – a „defiguráció” (és a nyelv kognitív és performatív használatának összeütközése, ami ezt a folyamatot lehetővé teszi) éppen egy ilyen „külső” vonatkoztatásrendszert rombol le, az alakzatok (ilyen értelemben vett) referenciáját nem a retorikai analízis „eszköztárába”, hanem az őket produkáló szövegbe helyezve vissza. Tehát az alakzatok identifikálhatósága és az erre alapuló allegorézis a textuális folyamatok effektusaiként kiküszöbölhetetlenek ugyan, ám a dekonstrukció éppen ezek érvényesülését akadályozza meg.

A de Man-féle, csakugyan meglehetősen autoritativ magatartás egy eltérő irányú kritikáját Peter V. Zima fogalmazta meg, aki az ideológiakritikai örökség harcos védelmezőjeként (mégis) a radikális konstruktivizmus érvkészletét igénybe véve azt emeli ki, hogy a dekonstruktivisták „helyes” szövegelemzéseit a „tárgykonstrukció” interpretációs műveletének elutasítása, a metanyelv pozicionális tisztázatlansága teszi lehetővé.¹³ Az ebből a felismerésből nyert következtetés pedig nem más, mint a (kritikai) önreflexivitás hiánya és a „dialogikusság” elutasítása de Mannál, ami a „másság” felismerésére és megértésére tett kísérletek szükségszerű elvételét, de Man értelmezői pozíciójának „monologikusságát”¹⁴ implikálja.

„Vakság” és „meglátás” viszonyának de Man-i értelmezését mi sem támasztja alá fényesebben, mint az, hogy ez a – számos aspektusból is meglehetősen problematikusnak látszó – érvelés valóban egy fontos kérdéskörre irányítja rá a figyelmet. De Man szövegeinek ugyanis szembeötlő, többször visszatérő, noha nem túlságosan kidolgozott szövege a „kérdés” mint stratégia és mint performatív nyelvi aktus kritikája. A *Shelley Disfigured* című tanulmányban olvasható kijelentés, miszerint „kérdetni nem más, mint felejtetni” („To question is to forget.”),¹⁵ Cynthia Chase magyarázata szerint de Mannak a retorika említett kettős természetéről s ennek szemiotikai vonatkozásairól alkotott elképzelésére utal, vagyis „megfelelkezőként” értelmezendő, mint megfeleledkezés a nyelv önkényes „létesítő” potenciáljáról, a

jel értelem nélküli, véletlenszerű működéséről.¹⁶ Ezek szerint a kérdés nem más, mint a létesülés „visszaíródása” a kognitív nyelvhasználatba,¹⁷ aminek a kommunikáció lehet a modellje, hiszen – mint Chase írja – a kérdés mindig egyben egy aposztrophé is: a jelölő „felruházása” a válaszadásra képes „hang” természetével. A kérdés tehát a válasz lehetetlenségéről való megelégedkezést jelenti – ennek fényében a kommunikáció alkalmatlanná válik az irodalom (mint olvasás, befogadás) modelljéül szolgálni.¹⁸ Chase meggyőzően érvel amellett is, hogy e kijelentést szövegkörnyezete rejtetten Heidegger-kritikává, a „Dasein” kritikájává avatja, vagy legalábbis ilyenként is olvashatóvá teszi.¹⁹ A *Lét és idő* szerint a jelenvalólélet „egyebek mellett a kérdezés létehetősége” („die Seinsmöglichkeit des Fragens”)²⁰ határozza meg és tünteti ki, a de Man kijelentésében implikált kritika tehát a „Dasein” eme jellemzőjére vonatkozik, ezt azonban szintén csak egyfajta „megelégedkezés” teszi lehetővé. A létkérdésnek a *Lét és idő* 2. §-ában felvázolt formális struktúrája (a „Gefragte”, „Erfragte” és „Befragte” hármas meghatározottsága) ugyanis magát a kérdést nem hagyja meg a maga transzparenciájában. Fehér M. István például éppen a létkérdés eme (önreflexivitása révén) némiképp aporetikus szituációjában sejti az egész *Lét és idő* befejez(het)etlenségének egyik okát („az is lehetséges, hogy minél élesebbé, pontosabbá válik a kérdés, annál világosabb lesz megválaszolhatatlansága. Továbbá: ha a kérdezés is egy létező, és a kérdést éppen reá irányítjuk, akkor vajon nem tekintünk-e el attól, amire a kérdés voltaképpen irányul?”).²¹

Ebből a konfrontációból e dolgozat szempontjából az lehet különösen figyelemre méltó, hogy de Man kritikáját az teszi lehetővé, hogy eltekint a létkérdés heideggeri meghatározásában benne rejlő mozzanattól, a kérdés önmagába való „visszafordulásától”, attól, hogy a kérdezés szükségszerűen önmagára is rákérdez, vagyis az, hogy az e kritika mögött rejlő dialógus-felfogásból hiányzik az önmegértés strukturális mozzanata.²² E kifejezésnek a hermeneutikában kialakult értelme persze távol áll de Mantól, aki a „megértés” („understanding”) kifejezést többféle értelemben (és nem különösebb teoretikus súllyal) használja. Bár de Man „meghatározásai” különbözőek és olykor ellentétesek is, ezekből annyi mindenképpen érzékelhető, hogy ennek egyik oka abban rejlik, hogy számára – ellentétben az irodalmi hermeneutikával – „megértés” és „olvasás” fogalmai semmilyen esetben sem helyettesíthetik egymást, a „megértés” nála valamiképpen az „olvasás” (teoretikusan erőteljesen kidolgozott) fogalmának erőterében helyezhető el.²³ Másfelől az „önmegértés” mint olvasási alakzat nyilván kikerülhetetlenül előfeltételez egy aposztrophét, az olvasó antropomorfizálását, ami az evvel implikált „felejtés” mellett azért is volna problematikus, mert – minthogy „az olvasat nem a mi olvasatunk, amennyiben csupán a szöveg kínálta nyelvészeti elemeket használ” s „a szerző és olvasó megkülönböztetése egyike” a „hamis különbségtételeknek”²⁴ – lehetetlen volna elválasztani a szöveg (szerzői, narrátori

stb.) hangjától, vagyis a dialógus lehetséges „másikától”. Így egy másik összefüggésben is szituálható az önmegértés elutasítása:²⁵ az olvasás sokkal inkább az olvasó önmagától való szükségszerű eltávolodását jelenti, az olvasott szöveg az önmegértés lehetetlenségének allegóriája csupán.

Mindez a dialógus kommunikatív alapszerkezetének kritikájaként is megjelenik de Man életművében. Rövid Bahtyin-tanulmányában megmutatja,²⁶ hogy Bahtyin dialogizmusa egy olyan retorikai képletet takar, amely a trópus „intencionális struktúráként” kizárja a „nyelvi tények” közül,²⁷ illetve azt, hogy a polifónia koncepciója egy horizontszerkezetű fenomenológiai modellen alapul, amelynek „dialektikus imperializmusa” semmiféle „másságot” nem enged érvényesülni. Ebből következőleg a dialógus kérdés-válasz-szerkezetének hermeneutikai eszménye (amely szintén nem képes megszabadulni előbb jellemzett fenomenológiai „eredetétől”) a dialógus résztvevőinek tetszőleges felcserélhetőségén alapul – ami megint csak kizárja a másság megmutatkozását. Mint de Man egy Rousseau-passzus példáján demonstrálja, a „hermeneutikus” nyűgétől, a referencia kényszerétől megszabaduló, a tulajdonképpen a hatásért zajló nyelvi küzdelemként felfogható valódi dialógus koncepciója ezt a felcserélhetőséget nem teszi lehetővé, hiszen ezt a nyelv performativitása szervezi, vagyis a „meggyőzés” retorikája, amely egy poétikai aspektust hív elő. Azt a „vakfoltot”, amelyet ez az érvelés létesít, természetesen megint csak az „önmegértés” lehetetlenségének „meglátása” termeli: az, hogy a „meggyőzés retorikáját”, a nyelv performatív működését, amely a „másság” érzékelését lehetővé tévő párbeszéd biztosítóka, a referencia „kikérdezésére” irányuló dialógustól elvitatja, azt jelzi, hogy – egyébként nemcsak ebben az esetben – a „meggyőzés retorikáját” eltünteti a „trópusok retorikájában”.²⁸ Csúpan ez teszi lehetővé a „hermeneutikus” dialógus szereplőinek felcserélhetőségét, amit egy hermeneutikai dialógusfelfogás nem szab feltételül: a „más általi önmegértés” (Hans Robert Jauß), a másik megértése mint az önmegértés feltétele²⁹ éppen hogy igényt tart a nyelv performatív működésére (hiszen az önmegértés inherens mozzanata a – mindig csak valami által bekövetkező – „meggyőződés”: e szó folyamatszerű értelmében).

De Man kérdés-kritikájának egy másik színtere a retorikus kérdésről nyújtott, közismert elemzése.³⁰ Eszerint az *Among School Children* című Yeats-vers utolsó sora („How can we know the dancer from the dance?”) „olvashatatlanságának” példája azt engedi megmutatkozni, hogy egy kérdés képtelen önmagát kérdésként prezentálni. Jauß kérdés és válasz hermeneutikai viszonyát elemezve száll vitába de Man következtetésével.³¹ Jauß – Hugo Friedrichre támaszkodva³² – szintén elutasítja a „költői kérdés” hagyományos retorikai funkcióját (miszerint ez mintegy tartalmazza a választ, és azt éppen ezért nem mondja ki), interpretációja szerint az alakzat poétikai teljesítménye éppen abban áll, hogy az adódó, ismert, kézenfekvő választ elhallgatva s így

felfüggesztve mintegy annak elégtelenségét fejezi ki, ezáltal horizontváltásra készítve az olvasást, visszakényszerítve a befogadót a szöveghez. Noha a bemutatott és elemzett példák egyikénél-másikánál Jauß elköveti azt a hibát, amely lehetőségére de Man felhívta a figyelmet, magyarázatával mintegy visszaszolgáltatja a kérdésnek a performatív erejét, amivel azt teszi láthatóvá a vitában, hogy de Man ez esetben is „eltüntette” a „meggyőzés retorikáját” a „trópusok retorikájában”.³³

Persze avval, hogy de Man elvitatja a performativizálódás „eseményét” a retorikai kérdéstől, voltaképpen saját olvasatának „vakfoltját” leplezi (le).³⁴ Hiszen az említett Yeats-sor mindkét olvasata éppen az alakzat ama teljesítményéről tanúskodik, amelyet Jauß hangsúlyoz. A kérdés szó szerinti, vagyis valós kérdésként való olvasata esetén (de Man parafrázisa szerint: „Kérlek, mondd meg, hogyan választhatom el a táncától a táncost”³⁵) a figuratív olvasat (ami a válasz lehetetlenségét anticipálja) erre adott válaszként fogható fel, amely azáltal készítet horizontváltásra, hogy a kérdés hiábavalóságára derít fényt, vagyis mintegy a kérdés kritikáját nyújtja. A dialógus tehát mintegy magában az alakzatban szituálható, akárcsak az ellentétes esetben is. A kérdés figuratív olvasatára maga de Man szolgáltat példát, éppen azáltal, hogy a szó szerinti olvasatot kipróbálja, s a kérdés szó szerinti értelmét kínálja fel „válaszul”. A „horizontváltó” teljesítmény itt abban érhető tetten, hogy de Man egy – kérdésessé vált – irodalomtörténeti megszokás automatikus olvasási utasítását függeszti fel – ezáltal ismét a kérdés „kritikáját” nyújtva. Mindez azonban – mindkét esetben – sokkal inkább a válasz kritikájaként érthető: hiszen a visszakérdezés nem más, mint a feltett kérdés megválaszolásának elutasítása, ami tehát nem annyira a kérdezés, mint inkább a válaszolás iránt ébreszthet gyanút. Vagyis de Man kérdés-kritikája ez esetben sokkal inkább a válasz kritikáját leplezi, amit egyébként a „költői kérdés” retorikáját tekintve az a kompozicionális sajátosság is hangsúlyoz, hogy az eljárás a kettő közül a válasz formális szerkezetét számúzi a versből.

Az eddigiek alapján arra lehetne következtetni, hogy de Man kérdés-kritikája elsősorban az önmegértés lehetetlenségének implicit felismerésére épül. Ennek a felismerésnek a megértés dialogikussága eshet áldozatul, ami viszont a de Man által amúgy pártolt „másság” érzékelhetőségét kérdőjelezi meg (s itt visszhangzik Zima érve a másság de Man-féle elutasításáról). Az olvasás kommunikatív modelljének ily módon bekövetkező összeomlása esetén ugyanis kérdéses, hogy egy olyan viszonyfogalom, mint a „másság”, értelmezhető-e még egyáltalán. A de Man interpretációs stratégiájának jellemzésére kínálkozó másik lehetőséget az jelentheti, ha a kommunikatív modellt egy olyan képlet helyettesíti, amelyben az interpretátor mintegy a szöveg „képviselőjét” vállalja el, vagyis az interpretáció funkciója a szöveg retorikai dinamikájának a megismétlésében, iterációjában, reflektálásában állna. Az irodalmi szöveg autoritásával való ilyesfajta „azonosulás” sikerét

azonban a vakságnak és meglátásnak a kritikai diskurzust kikerülhetetlenül meghatározó struktúrája fenyegetheti, hiszen de Man számára egyedül az irodalmi szöveg az, amely mindig képes „számot adni” saját retorikai természetéről.³⁶ Az „olvashatatlanság” eme autoritásának megismétlését mint az interpretáció teljesítményét – legalábbis teoretikus lehetőségként – de Man mindazonáltal nem tekinti kizártnak: az olyan gesztusok, mint például a diszfiguráció „visszaírásának” imperatívusza a Shelley-tanulmányban legalábbis erre utalnak.³⁷

A „másság” (f)elismerésének kérdése azonban alighanem ezzel együtt provokálhatja a de Man-i interpretációs stratégia önértelmezésének tisztázatlansága körüli diszkusziót, amivel eme saját módszertani korlátait utánozhatatlan kidolgozottsággal elrejtő teória defenzív apparátusa jócskán hagyott feladatokat kritikusainak és követőinek egyaránt. A – tágabb értelemben vett – diszfiguráció visszaírása ugyanis nem feltétlenül biztosítja problémátlanul a „másság” artikulálhatóságát, hiszen – például – nem egyéníti a szövegeket (igaz, ezzel megakadályozza fenomenalizálásukat): talán erre utalhat a dekonstruktív olvasatok azon sajátossága, hogy bármely szöveg elemzésének konklúziója az „olvashatatlanság” megállapítása (kimutatása és/vagy helyreállítása) lesz. Ezzel – visszatérve egy kommunikatív befogadási képlethez – az interpretáció teljesítménye inkább a szöveg „idegenségén” való munkaként értékelhető, vagyis „a másik számára idegennek maradni” jogának³⁸ biztosításaként. Ez mint interpretációs érdek amúgy különösen méltányolandó, viszont előfeltételezi az irodalmi szöveg önprezentációjának lehetőségét (hiszen ez esetben a szövegnek bármifajta „másik” közreműködése nélkül kellene megmutatkoznia).

Ez – mint egyfajta poétikai „esemény” – persze mindig csak szövegeken vizsgálható meg, s egy ilyen lehetőséget kínálhat Babits már említett, *Sugár* című verse, a „tükör” szóval s annak lehetséges önreflexív, pontosabban önprezentációs gesztusaival (vagyis e képet nemcsak a versbéli reprezentáció jelzéseként, hanem egyben saját retorikai stratégiájának „tükreként” értve). Az önprezentáció esetleges megnyilvánulása egyben alkalmat kínál az e dolgozat címében jelzett három fundamentális interpretációs stratégia viszonyának érzékelésére is.

A vers tehát nem annyira esztétikai kvalitásai miatt lehet érdekes az eddigi gondolatmenet szempontjából, hanem azért, mert színre viszi az önprezentáció létesülését, illetve felveti az ennek lehetőségességre vonatkozó kérdést. A vers elején és végén megismétlődő „a tükör előtt” kifejezés,³⁹ amellet, hogy mintegy „keretezi” a szöveget, viszonylagosítja annak reprezentációs önértelmezését. A szintagma betű szerinti olvasatában feltárulkozó önreflexió vagy metafikciós referencializálási lehetőség szerint ugyanis az olvasás folyamatában (a kifejezés megismétlése miatt) a reprezentációs séma létesülése mintegy „elhalasztódik”: az első „a tükör előtt”-et követő sorokat, a vers nagy

részét az olvasás prospektív horizontjában a tükör általi megjelenítésként lehetne értelmezni (hiszen az első sorok „tükör előtti” pozícióját követik), ám ezek a „tükör” visszatéréseivel előhívott horizontváltás retrospektív szemszögekből ismét „a tükör előttivé” íródnak át. Elvileg egyedül a vers zárósorának jelenete menekülne meg a reprezentációs séma ily módon színre vitt „összeomlásától”, ám itt a jelenet figurációja egy kataforikus szintaktikai alakzaton alapul, ami viszont megint csak egyben a tükör „előtt” is szituálja a vetkőző nőt. Vagyis „a tükör előtt” kifejezés „keretes” ismétlődése, illetve materiális, (deiktikus, poétikus s így némiképp) önreferens funkcionálásának és figuratív fenomenalizálódásának kereszteződése egy végtelen „tükörjátékot”, a reprezentáció illúziójának lebomlását idézi elő.

Ez az önmagában nem túl jelentékeny defiguratív potenciál azért lehet különösen fontos, mert a vers beszédhelyzete (egyrészt) éppen a reprezentáció igényére épül, nem más, mint egy vetkőző nő valamifajta „leírása” vagy „megjelenítése”. Nem szabad megfeledkezni azonban arról sem, hogy (másrészt) ezzel együtt megvalósít egy tisztán performatív aktust is, a meggyőzés nyelvi műveletét, s – minthogy a szöveg „kommunikációs” alapszituációját az „apostrophé” alakzata uralja – a megjelenített-megjelenítendő nő „megszólítását” is: a lírai „te” megegyezik a reprezentált „te”-vel (aki így persze egyben „ő” is). Azon túl, hogy evvel a „szerelmes (udvarló, csábító stb.) vers” paradigmátikus konstitutív jegyeit mutatja fel (a „meggyőzés” vagy „győzködés” performatív mozzanatát),⁴⁰ egyfajta „Pygmalion”-illúziót is létesít (a versben létrehozott „te” – megszólítás, vagyis „hanggal” és „arccal” való felruházás és így antropomorfizáció általi – életrekeltése), amit viszont a „tükör” motivikája nem feltétlenül enged kibontakozni. Ezt csak a – Hódosy által javasolt – „plátóni” (voltaképpen inkább „romantikus”) fordulat tenné lehetővé,⁴¹ vagyis ha a reprezentációs szerkezetben az „Idea” (itt nyilván: a n[*N*]ő ideája) töltené be a referens funkcióját, aminek viszont az ezt feltételező elemzésben az a feltétele, hogy az utolsó sorban szereplő „tükör” és a „láng” motívumok implicit szubsztitúciójának lehetőségét elfogadja.

Mindennek rejtett előfeltétele a „tükör” metaforikus, önreflexív azonosulása az én (szólamának) versbéli inskripciójával.⁴² Ezt a műveletet azonban – mint Hódosy ötletdús interpretációjában érzékelhető – csak egy bizonyos allegorézis operacionalizálja. A vers szcenikája ugyanis úgy jeleníti meg a „beszélő” helyzetét, hogy az eléje táruló látvány egy tükör előtt vetkőző nő. Ez a perspektíva azért nem lehet azonos a „tükörével”, mert a „tükör” az egyetlen olyan „hely”, amely felől ez a kép nem „látható”, hiszen e tükör-szerű modellt épp az teszi lehetővé, hogy a „tükör” nem „láthatja”, hogy a nő „tükör” előtt áll. (Ez egy „önreflexív” tükröt tételezne, ami viszont a nő és a tükör felcserélhetőségét, a nő „tükrörré” válásának mozzanatát implikálja, de az „én” és a „tükör” felcserélhetőségét nem! A szubsztitúciós lánc végigjárt-szódása, a „nő” és a „beszélő” azonosíthatósága vagy felcserélhetősége egy

erre alapuló önmegszólító versszerkezetet tételezne, ám ennek az egyik feltétele éppen egy ilyen azonosság megszüntetése.) A beszélő „én” és a „tükör” azonosításának kiegyenlítő struktúráját maga a versszöveg rombolja szét: ha ugyanis ez lehetséges volna, nem volna szükség a nő megjelenítésének első-sorban hasonlatokra és más szubsztitúciós alakzatokra épülő végrehajtására, illetve értelmetlenné válna a beszédmódot végig meghatározó modalitás, a „kifejezhetetlenségre” utaló kétségek megnyilvánulása⁴³ („Hogyan dicsérjem termeted?”) – egy ilyen olvasat eltekint a versnyelv performativitásától, hiszen az aposztrophét legitimáló meggyőzőési stratégia éppen azt kompenzálja, hogy a szöveg nem képes („élő”-ként) megalkotni a reprezentált nőalakot. Egy ilyen allegorézis azt a tapasztalatot teszi lehetővé, hogy a befogadás mint az olvasás prozopopeiája – a versbéli hang „megszóllaltatása” – a nővel való azonosulást is magával vonja (Hódosy értelmezése erre a következtetésre jut), ami azt jelzi, hogy az allegorézis egy feminista ideológia szolgálatában áll (amelynek erőszakossága abban is megnyilvánul, hogy sokkal inkább meghatározza az olvasási tapasztalat „nemét”, mint egy ilyesfajta allegorikus kódról lemondani kész interpretáció).⁴⁴ Az „én” inskripciójának a „tükör” metaforájában való figuralizálása végső soron az „én” és a szöveg (mint reprezentáció) azonosítását is magával vonja, ami a nyelvi performativitás előbb idézett egyértelmű megnyilvánulását (reflektálását) iktatja ki a vers retorikájából, ami éppen akkor íródik vissza, ha az olvasat érzékeli a „tükör” nyújtotta önreflexió megszakadását, törését.

A „teljes” verselemzés módszertani előnyeiről és hátrányairól lemondva is belátható ugyanis az, hogy a nő „megjelenítése” a versben folyamatosan a különböző hasonlítások eszközével él, amelyek az első két versszakban egyfajta „tárgyiasulás” és interiorizálódás képletét engedik megmutatkozni. A „művivé válás” először az „antik kancsóhoz” való hasonlítás mozzanatában jelentkezik, majd a „kancsók kincse”-„kincsek kancsója” chiazmusban. Ez utóbbi nyújthat alapot egy „platonizáló” olvasatnak: a chiazmusnak éppen az a funkciója, hogy a „kancsók” legtökéletesebbikét, vagyis „ideáját”, „kincset” az interiorizáció aktusában⁴⁵ a művi megjelenítéshez, a „reprezentáció” feltételéhez kapcsolja. A platonikus séma azáltal destruálódik, hogy az önprezentáció eme chiasztikus mozzanatát éppen a vers domináns beszédaktusa iránti kétség megnyilvánulása követi, amennyiben a nő „megalkothatóságának” épp a „művi” reprezentáció (amit e versben a tropológia, vagyis a hasonlatok és az interiorizációs helyettesítések képviselnek) „élettelensége” az akadálya. A kétség megnyilvánítása akár egyfajta belső határt vagy fordulatot is jelenthet a versben, hiszen ezt követően eltűnnek az interiorizáció képei: a tengerre(?), illetve a mozgásra utaló képvilág megjelenése egyfajta „megnyílás”, „kiszabadulás” konnotációit hordozza, mintegy felhagyva a reprezentáció tudatosításával.

A „platonizáló” trópusok kudarca után a harmadik versszakban a (bibliai, illetve a – Sugárnál későbbi – Babits-féle) *Énekek énekére* utaló képek alkalmatlanságát a vers éppen az „élettelenségben” jelöli meg, vagyis (tekintettel a kétely megfogalmazására [„Hogyan dicsérjem termeted?”]) a vers önprezentációjában az „életrekeltés” lesz a retorikai performativitás tétje. A vers retorikai „eseménye” – e viszonylat de Man-i értelmezése szerint – így éppen az lesz, ahogyan a (szöveg több hasonlító-azonosító műveletében szereplő) „élet” szó kiszakad a szubsztitúciók láncolatából, és átlép a nyelv performatív használatába. A Sugár talán éppen ezen „esemény” kudarcának az allegóriája, ugyanis az „élet” (illetve az ehhez kötődő mozgás) képei a harmadik versszak végén ismét visszahanyatlanak a hasonlatok retorikájába – ezek szerint a versnek általában tulajdonított „derű” éppen eme kudarc leplezésének stratégiája volna.⁴⁶

Az utolsó versszakban a mozgás (a tükör előtti „járáskálás”⁴⁷) ugyanis szintén egy hasonlattal fejeződik ki, tehát a „kiszabadulás” vonásait elnyerő (hiszen a bezártság képeiből kibontakozó, így a „bensővé tétel” műltszerűségétől a jelen, vagyis a „jelenvalóvá tétel” felé irányuló mozgást megtestesítő) „élet” meglehetősen materiális metonímiái (az „idegek, izmok és inak” tropológiai láncolatát továbbvivő „jársz” és „tested”) az aposztrophét mint az „életrekeltés” aktusát visszahelyezik a behelyettesítések rendszerébe. Innen tekintve válik különösen jelentéssé a Sugár zárata. Az „élet” egyetlen olyan nyelvi megjelenése a szövegben („kibontod élő derekad”), amely függetlenedik a hasonlatok tropológiai láncolatától, a „tükör” visszatérésével kerül kapcsolatba (ez a kapcsolat immár nem tropológiai, hanem grammatikailag valósul meg). Az utolsó négy sor szintaktikailag kifejezett feltétel-rendszere („Kályhában fellobog a láng, / falon az óra elakad, / ha [...] / kibontod élő derekad.”) azt sugallja, hogy ezt a kitüntetett pillanatot a „reprezentáció”, a jelölés szükségszerű megszüntetése jellemzi („az óra elakad”). Ebben az összefüggésben az „élő” kibont(akoz)ásának másik következménye egy ellentétes irányú – létesülő – esemény, a láng fellobbanása. Ami azt jelezheti, hogy a szöveg egyik alapvető nyelvi stratégiájának (a leírásnak, megjelenítésnek) az önreflexív trópusa, a „tükör” nem képes prezentálni a másik alapvető nyelvi stratégiát (a meggyőzés és az aposztrophé általi „életrekeltés” performatív aktusát), ezt a funkciót egy másik „fényforrás”,⁴⁸ a „láng” trópusa tölti be. Ez nem lehet azonos a „tükörrel”, sőt a „tükör” feltételezett „perspektíváját” éppen hogy „elvakítja”, megtöri, szétdarabolva azt az identifikációs, szubsztitúciós sort, amely aláássa az aposztrophé létesülését. A „láng” romantikus metaforája (amely így újraszituálja – mintegy „kiemeli” a „tükörből” – az interiorizáció alakzatát) sokkal inkább egy olyan – másik – perspektívára utal, amely kiszakítja a megszólítottat a reprezentáció kényszeresen visszatérő sémáiból, és ezzel jelzi azt is, hogy a vers fő önprezentációs trópusa (a „tükör”) képtelen számot adni saját performatív működéséről (mindez a

figuráció szintjén egy olyan szcenikára utal, amelyben a tükör éppen azért nem képes „a nő megjelenítésének” retorikai stratégiáját felmutatni, s így a vers önprezentációs trópusaként funkcionálni, mert benne nemcsak a nő alakja látszik, hanem a versbéli jelenetet szemlélő „én” is⁴⁹).

Ezzel az is láthatóvá válik, hogy a vers tropológiája és performativitása közötti szakadás lehetetlenné teszi az önprezentációs alakzat érvényesülését.⁵⁰ A mű retorikai önprezentációja tehát nem teljesezhet ki: az „életre-keltés”, a szerelmi meggyőzés stratégiája az önprezentáció tropológiájában nem létesít olyan instanciát, amely visszaigazolná ezt a performatív aktust: a szerelmes vers nem képes önmagát szerelmes versként, a „tükör” nem képes a nőt „elevenként” megmutatni. Mindez azt jelenti, hogy – feltételezve az önprezentáció pusztá megismételhetőségét – a vers önprezentációjára irányuló értelmezői figyelem (elsősorban tropológia és performativitás egymást aláásó viszonyának betudhatóan) ugyanúgy kitermeli saját „vakfoltját”, mint a kommentár-jellegű interpretáció: egy irodalmi szöveg önprezentációs alakzata nem képes számot adni saját retorikai teljesítményéről, kibontakozása voltaképpen nem más, mint a szöveg egyfajta diszartikulációja, amely magába foglal egy hiátust, egy törést, amely mindig valamifajta másság jóváhagyásához utalja azt. Ez a törés felfogható egyfajta „kommunikatív” gesztusként, mint valamiféle hívás egy mindenkori másik (nem feltétlenül emberi, hanem akár textuális) instancia felé, am(k)it olvasónak/olvasásnak is lehetne nevezni (s amelynek a Babits-vers szcenikájában az „én” – az olvasás prozopopeiájának figurációja – az allegóriája). Csak ennek a mindenkori másiknak az „ellenjegyzése”⁵¹ ismeri el a szöveget annak, aminek az képtelen megmutatni magát (fontosnak tűnik itt hangsúlyozni, hogy egy ilyen érvelésnek nem kell előfeltételeznie azt, hogy a szöveg feltétlenül egy határozott módon artikulálódik az olvasásban: csak azt, hogy egy irodalmi szöveg mint immanens tropológiai rendszer nem képes önmagát prezentálni ezen immanencia határain belül).

Az irodalmi szöveg önprezentációjának szükségszerű diszartikulációja a tropológia és performativitás közötti áthidalhatatlan (illetve csak ideologikusan áthidalható) szakadék következménye. E diszartikuláció áthidaló megszüntetése vagy a trópusokat áldozza fel egy koherens beszédaktus identifikációja, vagy a performatív mozzanatot iktatja ki egy lezárható tropológiai mező létesítése érdekében. Fenntartásának a másik, a másság (f)elismerése a feltétele, ami nem más, mint a dialógus kezdete.

1 Ahogyan azt, még 1994-ben, Kovács Sándor s. k. tette: KOVÁCS S. s. k., *Mi a dekonstrukció és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla?* = K. S. s. k.–ODORICS F., *Posztmagyar*, Szeged, 1995, 29–30.

2 Vö. pl. FARKAS Zs., *Kukorelly Endre*, Pozsony, 1996.

3 Találomra kiemelt példaként említhetők itt pl. a de Man-féle retorikafelfogásnak a kortárs esztétika kérdéseivel való szembesítése

(I. BACSO B., *Paul de Man, retorika és dekonstrukció*, Jel 1997/5), az olvasás labirintusszerűségének posztstrukturalista toposzával való kapcsolatának hangsúlyozása (I. BÉNYEI T., *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg*, Alf, 1995/10) vagy éppen a narratológiai jellegű szövegelemzési technikákban való hasznosítása (I. HÁRS E., *Allegória és narráció* = H. E.–SZILASI L., *Lassú olvasás*, Szeged, 1996).

4 KOVÁCS, 31.

5 Ezek ideológiai bázisa leginkább talán Roland Barthes írásaiiban lokalizálható: vö. R. BARTHES, *A műtől a szöveg felé és A szöveg öröme* = Uő, *A szöveg öröme*, Bp., 1996.

6 ODORICS, *A konstruktivista irodalomtudomány vázlat* = KOVÁCS–ODORICS, 70.

7 ODORICS, *deKONstrukt-oralás* = KOVÁCS–ODORICS, 44.

8 HÓDOSY A., *Tükörkép, képmás, másképp*, Café Babel, 1995/4.

9 Ehhez I. H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984, 860. Az így értett allegória és allegorézis közötti különbségtétel a dekonstruktív irodalomelmélet egyik legfontosabb és még elvégeztelen feladata.

10 A „good reading”-hez vö. J. H. MILLER, *The Ethics of Reading*, New York, 1987, 10, de I. még pl. de MAN, *Foreword to Carol Jacobs*, *The Dissimulating Harmony* = Uő, *Critical Writings 1953–1978*, Minneapolis, 1989, 221, ahol a helyes olvasat létrejöttének várhatóságával, pontosabban szükségszerűségével azonosítódik. A kritikához I. pl. F. LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, Chicago, 1980, 299. A kérdés komplexebb megközelítéséhez vö. J. CULLER, *De Man's Rhetoric* = Uő, *Framing the Sign*, Oxford, 1988, 117–119. A terjedelem korlátoltsága és e dolgozat kérdésirányainak előre nem (teljesen) tervezhető megsokszorozódása miatt a jegyzetek utalásai által megképződő kontextusra jelen érvelés a szokásosnál is jóval többet bíz, így azok szintén a szokásosnál is nagyobb figyelemmel követendők.

11 Vö. de MAN, *A vakság retorikája*, Hel, 1994/1–2, 115 (1994a).

12 Vö. J. FOHRMANN, *Misreadings revisited* = *Ästhetik und Rhetorik*, szerk. K.-H. BOHRER, Frankfurt, 1993, 85.

13 P. V. ZIMA, *Die Dekonstruktion*, Tübingen–Basel, 1994, 95.

14 Uo., 125. Dekonstrukció és dialógus viszonya amúgy a filozófiai diskurzusban is gyakran problematizálódik, vö. pl. D. P. MICHELBERGER–R. E. PALMER, *Előszó a Dialógus és dekonstrukció című kötethez*, Lit, 1991/4.

15 de MAN, *Shelley Disfigured* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 118.

16 C. CHASE, *Giving a Face to a Name* = Uő, *Decomposing Figures*, Baltimore–London, 1986, 98. Nem minden jelentőség nélküli az sem, hogy alig egy oldallal e kijelentés előtt, ugyanabban a tanulmányban olvasható de Man sokat idézett maximája jelentés és létesítés összeférhetetlenségéről („language posits and language means [since it articulates] but language cannot posit meaning; it can only reiterate [or reflect] it in its reconfirmed falsehood” [de MAN, i. m., 117–118]).

17 Ez – de Man kései, esztétikai tárgyú írásainak fényében – azt is jelenti, hogy de Man számára a kérdések az ideológiák produktumai (vagy inkább fordítva: az ideológiák a kérdések produktumai), hiszen a kérdezés egy olyan mechanizmust indít be, amelyben a performatív, véletlenszerű „esemény” egyfajta visszahanyatlásban (relapse) visszafródik a jelentések artikulációjának tropológiai színterére, vagyis a kognitív nyelv rendjébe. L. ehhez de MAN, *Phenomenality and Materiality in Kant* és *Kant and Schiller* = Uő, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis–London, 1996.

18 De Man írtózása a kommunikáció modelljétől több helyen felismerhető. E kérdés-kritika kontextusában válik igazából érthetővé szimpátiája Walter Benjamin azon kijelentése iránt, mely szerint „soha, egyetlen műalkotás vagy műforma megismerése szempontjából nem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembevétele” (W. BENJAMIN, *A műfordító feladata* = Uő, *Angelus novus*, Bp., 1980, 71). Vö. de MAN, *Walter Benjamin a műfordító feladata című írásáról*, *Atváltozások*, 1994/2, 68 (1994b).

19 Vö. CHASE, 216–217.

20 M. HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., 1989, 95. (*Sein und Zeit*, Tübingen, 1986¹⁶, 7.)

21 Vö. FEHÉR M. I., *Martin Heidegger*, Bp., 1992², 204–206.

22 De Man kérdés-kritikáját egy újabb megvilágításba helyezi a Shelley-tanulmány egyik következtetése, mely szerint „semmi, legyen az bár tett, szó, gondolat vagy szöveg, soha nem olyasvalamihhez való pozitív vagy negatív viszonya szerint történik, ami megelőzi, követi vagy valahol másutt létezik, hanem csak egy véletlen eseményként, melynek hatalma, akárcsak a halálé, megjelenése véletlenszerűségének tudható be.” (de Man 1984, 122.) Bár (vagy éppen azért, mert) e kijelentés is a nyelv kettős retorikai természetéből válik magyarázhatóvá, az a „Dasein”-kritika, amely így „összeáll” (mely szerint tehát a lét-kérdés egyfajta megfélemezés a saját létezés véletlenszerűségéről vagy értelmetlenségéről), világosan jelzi de Man korai, „egzisztencialista” korszakának látens „továbbélését” későbbi, „dekonstruktivista” írásaiban. Megjegyzendő az is, hogy ez a kritika nagyon is „viszonyba” állítható (!) Heidegger kérdés-interpretációjával, például: „Der Denker fragt, um eine *Fragwürdigkeit* des Seienden im Ganzen zu gründen.” (HEIDEGGER, *Nietzsche*, I, Pfullingen, 1989⁵, 477), főként tekintetbe véve a „fragwürdig” szóban benne rejlő többértelműséget (»kérdéses« és »kérdésre méltó«). Idevonatkozik még Gadamer kijelentése is, miszerint „egy dolog kérdésességének a megértése már maga is kérdéses” (H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 262). A kérdés a hermeneutikai gondolkodásban – mint „nyitottá tevés” (GADAMER, 255) – szintén feltételezi a válasz felfüggesztését. A kérdezés ugyanis, írja Gadamer, „nem tételezés, hanem maga is lehetőségek kipróbálása” (GADAMER, 262). Ez a kijelentés az eredeti szöveg figyelembevételével válik különösen beszédessé, („Fragen [ist] nicht Setzen”, GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975⁴, 357), ahol is Gadamer a „Setzen” szót használja, amelyet de Man Nietzsche-től átvéve fordít „position”-nek. Vagyis a Gadamer-szöveg eleve kizárja a „létesítést” mint a kérdés retorikai módusát, tehát nem előfeltételezi a választ mint egy tőle független instancia megszólíthatóságát. (A „Setzen” ’tétélezés’-ként való fordítása a magyar Gadamer-kiadásban

szintén lehetővé teszi ezt az interpretációt. A szó de Man-i használatát viszont inkább a ’létesítés’ adja vissza, mint a ’[fel]tétélezés’, ezt de Man Nietzsche-olvasata igazolhatja, vö. de MAN, *Allegories of Reading*, New Haven–London, 1979, 125.)

Az „önmegértés” lehetetlenségének de Man-i előfeltevését – egy amerikai trendbe illeszkedve – kapcsolatba lehetne hozni de Man ifjúkori politikai „eltévelyedésével” is, hiszen annak egy látens, kései (defenzív) magyarázatát jelenthetné, ám ez a művelet alapjait tekintve a de Man-i nyelvfelfogás félremagyarázását tételeznék. Mint ahogy az sem volna teljesen korrekt értelmezői lépés, ha e dolgozat nem utalna arra, hogy a „kérdés”-problémakör nem kapcsolható össze teljes bizonyítottsággal az „önmegértés” mozzanatával, ugyanis ez a „kérdező” antropomorfizálását vonja magával. Ez de Mantól némileg idegen volna, bár az, hogy a „Dasein”-kritika éppen itt szituálható, mégis alátámaszthatja ezt az azonosítást – talán éppen ez az oka annak, hogy e kritikát de Man – mint Chase sejteti – „elrejtette”?

23 Például: „A megértés elsődlegesen egy szöveg referenciális módusának meghatározását jelenti” (de Man, 1979, 201), ill. „egy »igazán« retorikai olvasás [...] a grammatikai építmény tervszerű felszámolásának tűnne” (de MAN, *Ellenzegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ B., Bp., [é. n.], 111–112).

24 de MAN, *Szemiotológia és retorika* = BACSÓ (szerk.), 125.

25 Ez a felismerés a deKON-csoportnál is megjelent, bár más összefüggésben: vö. HÁRS, *Miért, ki olvas?* = HÁRS-SZILASI, 18.

26 de MAN, *Dialogue and Dialogism* = Uő, *The Resistance to Theory*, Manchester, 1986, 111–113.

27 Renate Lachmann kiváló Bahtyin-tanulmánya egyébként óvatosan bár, de felveti a dialogicitás lehetőségét Bahtyin trópus-felfogásában. Vö. R. LACHMANN, *Dialogizität und poetische Sprache* = Uő (szerk.), *Dialogizität*, München, 1982, 56.

28 Ez a felismerés azért jelenthet nagyon súlyos érvet de Man Bahtyin-tanulmányával szemben, mert – éppen de Man felfogása ér-

telmében – strukturálisan egyezik az olyan típusú „visszahanyatlásokkal”, amelyek lehetővé teszik az ideologikus konstrukciók megszilárdulását egy diskurzusban.

29 Vö. az *Igazság és módszer* második részének nevezetes, szép zárómodatával: „A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.” (GADAMER, 264.)

30 de MAN, *Szemiotológia és retorika*, 119–122.

31 JAUSS, i. m., 422–436.

32 H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt, 1964, 449, idézi JAUSS, i. m., 425.

33 Uo., 423. Ha már de Man esetében szóba került, illő Jauß kapcsán is megemlíteni azt, hogy Jauß szövege is felfogható valamifajta „reakcióként” a német szerző hasonló ifjúkori politikai „eltévelyedésére”. Jauß ugyanis ez esetben is kiemeli a nyelv performatív erejének két-séges (vagyis: a „megtévesztésre” is képes) hatalmát, a manipulatív (totalizáló) kérdések (pl. Goebbel's híres beszédében: „A totális háborút akarjátok?”), a szimulált kérdések („zsídókérdés”, „faji kérdés”), valamint a szuggesztív kérdések (pl. a büntetőjogi bizonyítóeljáráásokban) említésével (uo., 425). Meg kell jegyezni persze, hogy a kérdezés ezen változatai nem a retorikai eldöntetlenségnek, hanem egy pragmatikusan felépített és kihasznált kontextusnak köszönhetik „meggyőzőerejüket”, ami ennyiben nem – pusztán – a nyelv effektusa. Persze, az „életrajzi” összefüggést ez esetben ugyanúgy a totalizáló és semmitmondó allegorézis teszi csak lehetővé, mint az előző esetben.

34 Ez – akár – megint az önmegértés retorikájának kiiktatásaként értékelhető.

35 de MAN, i. m., 121.

36 Vö. de MAN, 1994a, 136–137.

37 de MAN, 1984, 121.

38 J. HABERMAS, *Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt, 1991, 116, idézi JAUSS, *Hermeneutische Moral = Uö, Wege des Verstehens*, München, 1994, 47–48.

39 Az ilyen visszatérések módosító szerepéről Babitsnál I. KARDOS P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 54. Hódosy elemzése döntően az

ezen ismétlődés kiváltotta „fordulatok” értelmezésére épül.

40 Ezt a mozzanatot Hódosy is kiemeli, de másként vezeti tovább, vö. HÓDOSY, 139.

41 L. uo., 138–140.

42 L. uo., 138, 145.

43 A „kimondhatatlanság” értelmezéseihez vö. RÁBA Gy., *Babits Mihály költészete*, Bp., 1981, 233 („mondatsconkult dadogás”), illetve HÓDOSY, 138 („fokozás”).

44 Uo., 144.

45 Rába, aki egy „emlékképpé enyhült szerelmi tapasztalatra” vezeti vissza Babits versét (RÁBA, i. m., 232–233), úgy emeli be azt a „tudatlira” poétikai kereteibe, hogy tulajdonképpen az életrajzi háttér (vö. uo., 346–348) kínálta referenciával magyarázza azt, hogy a *Sugár* nem teljesen személytelen. Erre nyilván azért van szükség, mert – erre utal az „emlékkép” szó – Rába érzékeli a reprezentáltság hangsúlyozását ezekben a sorokban. Bár ő a „Gedächtnis” kifejezést használja, az interiorizációs alakzatok inkább az „Er-innerung” mint bensővé tétel értelmében vett emlékezőkonceptióra vallanak. Feltehetőleg a „tárgyasulás” szoros kapcsolata az interiorizációval az, ami miatt Rába nem tartja teljesen szecessziós versnek a szöveget, vagyis nem „díszítő rendeltetésű tárgyasításként” értékeli (uo., 348–349. „Zártság” és „műviség” egymásrautaltságáról vö. H. BLUMENBERG, *Höhlenausgänge*, Frankfurt, 1996, 35. Ehhez érdemes hozzáfűzni azt is, hogy Blumenberg Hegel „Erinnerung”-felfogását a platóni barlang-hasonlat látens recepciótörténetében helyezi el s gyakorlatilag a már érvénytelenedett ideatan hiányának egyfajta újkori kompenzációjaként értelmezi, vö. uo., 586–592). Az emlékszerűség feltételezésével a reprezentációs viszony (a jelen lévő jelölő és a megjelenítendő, vagyis távol lévő jelölt sémája) egy időbeli tengelyre vetül, amivel a vers nyelvi performativitása „invokációnak” minősül (RÁBA, i. m., 233).

46 Ezt a „derűt” az életmű kontextusa is némileg kétségesebbé teszi, hiszen például *A Danaidák* alvilág-motivikája sok tekintetben emlékeztet a *Sugár*ra (pl. „vágykancsó”, az „amphorák” és a női test metonimikus viszonya, a „tükör” megjelenítő funkciójának

visszavonása [amely ráadásul a „szélcsönd” révén is utalhat a *Sugár* tropológiájára: „hol a tók acéltükörként mozdulatlan elterülnek, pillák könnyen szenderülnek, mert a pillák legyezője, habszövetnek fodrozója sohase jár ott, a szél”]).

47 Vö. RÁBA, i. m., 347.

48 Az ezeken kívül a versben még megjelenő fényképzet, a „dicsfény” ebben az összefüggésben azért kevésbé releváns, mert hasonlatban szerepel, ráadásul a „fényködhöz” hasonlítódik, vagyis nem feltétlenül „világítja” meg a látványt.

49 Ezzel a lehetőséggel Hódosy is számol (ezt az idézett Jókai-részletek tanúsítják), ám ő ezt – ismét egy megelőlegezett teoretikus kód érvényesítésével – az elemzése második részét alkotó „dekonstruktív fordulat” alátámasztásául interpretálja, s mint a még öntudatlan női identitás és az „ártatlanság” jelzését a szöveg értelme iránti igény „beteljesületlenségének” önreflexív gesztusaként fogja fel (HÓDOSY, 141), amit azonban a „büszkén” jelző mindkét-szeri előfordulása közvetlenül „a tükör előtt” legalábbis viszonylagosít. Az olvasatában szituált kontextusok szelekciója általában szintén egy figurációs allegorézis kódjára utal.

50 Így a *Sugár* valóban egyfajta választ jelenthet a Hódosy által is szóba hozott (uo., 142) Keats-versre (*Ode on a Grecian Urn*). Ez ugyanis szintén egy aposztrophé színrevitelével (a váza megszólítása, majd „megszólatatása”) oldja meg a híres zárlat („Beauty is truth, truth beauty’ [...]”) „üzenetként” való megjelenését. Ez azt jelzi, hogy egy mű megjelenítésének képlete itt is alkalmatlannak bizonyul az önprezentációra, hiszen a zárlat csak úgy válik a „silent form”-nak nevezett váza „híradásává”, hogy kommunikációs helyzetbe kerül, vagyis szintén az – őt „megszólatató” – másik által. Az önprezentáció diszartikulációja a vázának a vers által ünnepeelt esztétikai teljesítménye és a híres szentencia közötti viszony többértelműségét teszi láthatóvá. Bár ez is inkább csak az irodalomtörténeti „adalék” szerepét töltheti be, mindenesetre figyelemre méltó, hogy Babits későbbi, például a *Nyugtalanság völgyében* olvasható „szerelmes verseiben”, így a *Szerelmes versben* a nő rejtélyes „tekintete” mint

„Mélységes [...] érctükr, fémtükr”, illetve mint „Szellemelek érctava” határozódik meg, szintén kissé modoros alliterációkkal jelölt „erényei” a versbéli én számára válnak csak „olvashatóvá” („hangzóvá”): „csodálatos csillogó csengők csilingelnek csöndesen / csendesen – hallani nem lehet, talán látni sem: / az látja csak, aki úgy szeret, mint én, édesem!” Bár a színre vitt aposztrophé szerkezete itt más jellegű, itt is a „szemlélő” az, aki „megfejt” a tükörszerűség attribútumával rendelkező „látványt”, és nem fordítva. A „megszólatatás” iránti igényét a *Sugár* is nyomatékosítja hangsúlyozásával.

51 Jacques Derrida fogalma, vö. *This Strange Institution Called Literature* = J. DERRIDA, *Acts of Literature*, New York–London, 1992, 52. („a nyelv egy invenciózus tapasztalata, a nyelvben, az olvasás aktusának inskripciója az olvasott szöveg terében.”) Meggondolkodtató az a különbség, amely Derrida és de Man irodalomfelfogása között a „más-ság” vonatkozásában észrevehető. A „köz-hiedelemmel” (és – alighanem – de Mannal) ellentétben Derrida a textualitást nem tekinti univerzális érvényűnek és nem dezantropomorfizálja teljes mértékben: „Állandóan meglepnek azok a kritikusok, akik a műveimben annak deklarációját látják, hogy nincs semmi a nyelven túl, hogy be vagyunk börtönözve a nyelvbe; valójában pontosan az ellenkezőjét állítják. A logocentrizmus kritikája mindenek felett a ‘másik’, a ‘nyelv másikanak’ a kutatása.” (Idézi D. ATTRIDGE, *Derrida and the Questioning of Literature* = DERRIDA, 20.) Persze lehet, hogy éppen a másik „ellenjegyzése” iránti igény az, ami egyben ki is szolgáltatja az irodalmat az őt kisajátítani igyekvő diszkurzív intézményeknek. Ennek tükrében de Man „kommunikációellenes” attitűdje úgy is értelmezhető, mint az irodalom totális „öntudattal” való felruházása s így az ilyen kisajátításokkal szembeni abszolút rezisztenciájának a látens megelőlegezése. Ez a „félelem” a „másiktól” itt ismét előhív egy életrajzi kontextust, a „másság” eltérő tapasztalait de Man, illetve Derrida élettörténetében. Annak eldöntését, hogy ezt az összefüggést munkásságuk megcáfolja-e vagy éppen megerősíti, műveik logikája megakadályozza.

A kritikátörténet lehetőségei (elméleti vázlat)

Talán nem eléggé tudatosított jelenség, hogy az irodalomról folytatott hazai diskurzusokban a kritikátörténet mint sajátos szempontokkal rendelkező tudományos diskurzus épp abban az időben próbálja elkülönöztetni tárgyát és módszereit az irodalomtudományos beszédmódok egyéb formáitól, amikor a kortársi irodalomelmélet s nyelvbölcselet különféle megfontolásokból mind erőteljesebben kétségbe vonja elsődleges és másodlagos szöveg, irodalom és róla szóló beszéd éles szétválaszthatóságát. A Jauß nevéhez kapcsolódó recepcióesztétika például hermeneutikai nézőpontból tagadja szöveg és olvasata elkülöníthetőségét, amennyiben azt hangsúlyozza, a mű megértésre utaltsága nem más, mint létmódjának alkotója. A konstanzi irodalmár ugyanakkor fenntartja a határvonalat az „esztétikai tárgyként” tekintett irodalmi mű és a műértelmezés státusa között, azt hangoztatván, hogy míg az előbbi esetében „az esztétikai percepció a szöveg konstrukciójának”¹ tekintetbevételét jelenti, addig az értelmezés esetében nem a formai, de a szemantikai közvetítettség a meghatározó. Noha az elváráshorizont jaußi „archeológiája” valamennyiszer egy jelenkori olvasat kontrolljaként funkcionál, vagyis nem tekinthető önálló kritikátörténetnek, az olvasást irányító műveleteket mégis elvárások összerendezhető együttesének fogja föl ez a módszer, miáltal szempontokkal szolgálhat olyan kritikátörténeti vizsgálatokhoz is, melyek a kritikákat az értelmezett művekről leválasztva igyekeznek olvasni. *Critique et vérité* (1966) című könyvében Roland Barthes szemiotikai fölismerésekre hivatkozva vonja kétségbe irodalmi mű és róla írott értelmezés létmódjának elkülöníthetőségét, amikor nemcsak a műalkotást, de értelmezését is olyan kijelentések együtteseként fogja fel, melynek következtében a szerzői szándék a nyelvi formák meghatározottságainak s az olvasó döntéseinek szolgáltatódik ki, s fiktív státusában sokszorozódik fel: „a kritika csak folytatni tudja a mű metaforáit, s nem tudja redukálni azokat [...]”² Az értelmező nyelv státusának ez a fölfogása tehát a szemiózis lezárhatatlanságát általában a szöveg, s nem csupán az irodalminak szánt szöveg konstituensének tekinti, azt hangoztatván, hogy a nyelv retorikai aspektusa minden szöveges tevékenységet meghatároz, egyszerűbben szólva: a kritika is trópusokkal dolgozik. Míg azonban Barthes a végső jelölt elérhetetlenségét beszélői szándék és nyelv feszült-

ségének erőterében helyezi el, Paul de Man már magának a nyelvnek egymást kizáró és kölcsönösen feltételező aspektusaiban, a nyelvben ott lévő kimondott és a kimondás módja közötti lehetséges divergenciában látja irodalmi és róla szóló szöveg hasonlóságát. De Man szerint valamely szöveg nyelviségét csakis úgy vesszük komolyan, ha vele kapcsolatban mindig fönn tartjuk a jelölő önmozgásának azon lehetőségét, mely kijátssza a figuralitást. A *The Resistance to Theory* szavai szerint: „Abból következően, hogy a grammatikai a képszerű kifejezéshez hasonlóan az olvasás szerves része, az olvasás olyan negatív folyamat lesz, melyben a grammatikai megismerést mindig annak retorikai kimozdítása számolja fel.”³ A kritika közvetítő aspektusát ezzel együtt sem a hermeneutika, sem a dekonstrukció nem tekinti felszámolhatónak, amennyiben a referenciális funkciót a nyelv elidegeníthetetlen részének fogják fel. Míg azonban az előbbi az olvasás történeti s archeologikus meghatározottságait is figyelembe veszi recepciótörténeti elemzéseiben, utóbbi az értelmezések kijelentései, belátott s be nem látott elvárásai s az ezeket „hordozó” szövegek lehetséges ellentmondásainak kimutatásában érdekelt, miközben hangsúlyozza, saját szövegeire nézve sem tartja elkerülhetőnek a textuális összetettség retorikai hatalmának referenciát aláásó következményeit. „A dekonstrukció szükségszerűen referenciális módon jelenti ki a referencia hibáját” – mondja de Man egyik Nietzsche-ről írott szövegében.⁴

Egy esetleges kritikátörténeti nézőpont számára, amely az értelmező szövegeket tárgyukról leválasztva igyekszik olvasni, így legalább három kérdés merülhet föl, melyek közül egy az irodalmi hermeneutika, kettő pedig a dekonstrukció megfontolásait veszi tekintetbe. Ha az olvasást mint esztétikai tapasztalatot saját és idegen találkozásának vagy – a kérdés/válasz modell mentén – dialógusnak fogjuk fel, az erről a tapasztalatról beszámoló vagy ezt konstituáló szöveg hogyan maradhatna független „tárgyától”? Ezen a ponton akár Bahtyinra is hivatkozhatunk, aki szerint „Legyen a megnyilatkozás akár milyen monologikus [...] bizonyos fokig akkor is válasz lesz arra, amit az adott tárgyról, az adott kérdésről mások korábban már mondtak.”⁵ Másfelől hogyan és mivégre tekinthetnék tárgyatól elválaszthatatlanul létezőnek egy szöveget, ha az értelmezést nem egyszerű értékelésként, de alkotó tevékenységként fogom fel, s olyan nyelvi aktusként, amelyben „a kommentátor diskurzusát nem lehet takarosán és módszeresen elválasztani a szerzőétől”, amennyiben a közöttük létrejövő – szükségképpen nyelvinek tekintett viszony – „szennyező és kiasztikus”?⁶ Végezetül pedig: hogyan és mivégre olvashatom ki normák szemléletileg egységes együttesét olyan szövegekből, melyek önmagukban nemcsak e normák működtetőiként, de nyelvi színrevivőiként is felfoghatók, éspedig tehát olyan nyelvi kreációkként, melyekben a szöveg dinamikájának is jelentés tulajdonítható? Ezekre a kérdésekre aligha lehetséges teoreémák formájában meggyőző válaszokat találni, érvényükről s

a rájuk adott feleletekről csakis konkrét szövegelemzések győzhetik meg az olvasót.

Mielőtt azonban elemzésem szorosabban vett témájára rátérnék, egy olyan kritikátörténeti vállalkozásról kell szót ejtenem, amelyiknek alighanem a legnagyobb hatása volt a honi irodalomtudományos diskurzusban. Dávidházi Péter *Hunyt mesterünk* című könyve, mely Arany János kritikus örökségét veszi szemügyre, alapos érvelésmód formájában szembesült a kritikátörténet lehetőségfeltételeivel kapcsolatos fenti dilemmák némelyikével. Dávidházi a kritikátörténet mint önálló kutatási részterület mellett foglal állást, melynek segédtudományaiként a lélektant és az eszmetörténetet jelöli meg. A kritika-történész „normarendszerek kimunkálásával történő világképteremtést és önmeghatározást”⁷ lát a kritikákban, s ezt írja: „A kritikai ítélet sohasem lehet annyira tárgyyszerű, hogy tárgyaról állítván valamit, alanyáról ne szólna. Valaminek a kritikája egyszersmind önmagunk megalkotása és kifejezése: létértelmezésünk megfogalmazása normák és értékítéletek artikulációjával.”⁸ A kritika teljesítőképességét azzal hozza összefüggésbe, hogy az az értelmezés mint új művel való találkozás során a normatív értékelést hogyan képes átfordítani értékelő normaképzésbe, vagyis mennyire tudja a másik megértése érdekében önmagát újraérteni. A kritikusnak készen kell állnia arra, hogy „értékrendjét és normakészletét önként és saját belátása szerint átrendezze, mihelyt meggyőző új érték készíti erre”.⁹ Ha az értelmezést művek és normák interakciójának tekintjük, nemcsak mű és szöveg különbségének Barthes-nál is megfogalmazódó dilemmája merülhet föl, de az a kérdés is, hogy a kritikákat mint szövegeket e normák közvetítőiként és működtetőiként, vagy pedig normákkal is összefüggésbe hozható *nyelvi történések*ként fogjuk fel? Dávidházi többé-kevésbé egységes normarendszerré olvassa össze Arany kritikai megnyilatkozásait, s integráló műveleteihez úgy használja föl „egy diskurzus individualizációs princípiumait”,¹⁰ hogy a kritikai szövegeket hozzárendeli Arany lélektani értelemben vett személyiségéhez.¹¹ A kritikátörténész a kritikák nyelvi összetettségét voltaképpen másodlagosnak, pusztán stílári jellegzetességnek tekinti, s a kritikus életmű „feltárt normáinak szemléleti perspektíváit egy közös gondolati-érületi enyészpontig” vezeti vissza, „mely normaválasztásának egységes elrendezettségét szavatolja”.¹² Egy ilyen művelet, még ha tisztában van is saját fikтивitásával, egyértelműen azt feltételezi, hogy a kritikus ítéletek egységességéért s diszkurzív ellentmondásainak föloldhatóságáért végső soron egyfajta szerző-funkció szavatol, s ennél fogva a kritikának mint önmagunk szüntelen újraértésének is egy ilyen funkció jelöli ki a határait.¹³ A művelődéstörténet és a lélektan eszközként s korántsem öncélként foglalkozik irodalmi és kritikai szövegekkel, így azok nyelvére csak mint eszmék közvetítőjére s egy lélek lenyomatára tekint, ami megakadályozza, hogy a megértés vagy (jobb szóval) olvasás *konstitutív közege*ként, s nyelvhasználatok találkozásaként olvassa az értelmező s értel-

mezett szöveg összjátékát. Dávidházi nem lát számottevő alakulást Arany kritikai normakészletében, s módszere szerint normákhoz rendel szövegrészeket, nem pedig szövegeket olvas normák mint értelmezők bevonásával. Ennélfogva aligha csak a reflexió és az esztétikai tapasztalat közötti áthidalhatatlan szakadék eredményezi, hogy nem tud olyan történekekről beszámolni, amelyekben a kritikus önmaga normáinak felülvizsgálatára kényszerül. Azzal, hogy a „jelentés szerzői megkötésének” Aranyánál oly fontos normája a kritikatörténész normakészletében is központi szerephez jut, a *Hunyt mesterünk* a Babits által is igen kedvelt műfajnak, az *irodalmi arcképnek* az újraírásaként is olvasható.

Kortárs külföldi példát hozva az összehasonlításhoz: Michel Jarrety *Valéry devant la littérature* című könyvében, mely Paul Valéry elméleti s kritikai szövegeit vizsgálja, nézőpontja működtetéséhez szintén arra kényszerül, hogy figyelmen kívül hagyja az egyes szövegek nyelvi összetettségének szempontját, amennyiben ő is kitüntetett státust tulajdonít a szerző alakzatának. Dávidházival ellentétben viszont Jarrety nem lélektani s művelődéstörténeti diskurzusokhoz köti elemző ismertetését, sokkal inkább az olvasást, a nyelvet, az esztétikai tapasztalatot s az irodalmiság mibenlétét érintő kérdések mentén szervezi érvelését, vagyis nyelv szemléleti megfontolásokat működtetve „rekonstruálja” a francia költő nézeteit. Jarrety sem tekinti ugyan nélkülözhetetlennek a szövegek dinamikájának elemzését, az érvelés ellentmondásosságait azonban nem elleplezni s föloldani igyekszik, de mindannyiszor visszaírja azokat saját értelmező nyelvbe.¹⁴

Ha Foucault nyomán belátjuk, hogy a szerzői alak megkonstruálása voltaképpen nem más, mint „pszichologizáló projekciója mindannak, amit mi magunk művelünk a szöveggel”, azt is elfogadhatjuk, hogy „hogy a »mű« szó és az az egység, amelyet jelöl, valószínűleg éppoly problematikus, mint a szerző individualitása”.¹⁵ Mindez természetesen korántsem jelenti azt, hogy e fölismerés megfogalmazásával már meg is szabadulhatunk az olvasásmódukban működő efféle beidegződésektől, csupán ahhoz vezethet el, hogy – ennyiben alighanem Foucault-tól is eltávolodva – a vizsgált szövegek nyelvi-retorikai aspektusával is kapcsolatba hozzuk a szerző-elv érvényesíthetőségét. A szemléleti elemek (normák) egységének vízióját ennélfogva tanácsos olyan értelmezőként működtetni, mely alárendelődhet nemcsak a kritikai szövegek poétikai-retorikai vizsgálatának, de a nyelvi diszperzitás elemzésének is, vagyis annak a szempontnak, mely szerint a kritika értékelő normaképzése értelmező és értelmezett szöveg nyelvének *kiasztikus alakzataiban* nyilvánul meg: olyan textualitásként, melyet a szerző aligha tarthat maradéktalanul uralma alatt. Ezzel együtt természetesen az értelmezések irodalom szemléleti archeológiájának „módszertanát” sem lenne szerencsés könnyedén magunk mögött hagyható diszkurzív formációként kezelni, annál is

kevésbé, mivel az efféle kontextualizációs lépések nélkül nemigen képzelhető el kritikai szövegek előkészített nyelvi-retorikai elemzése.

Babits Mihály és Kosztolányi Dezső itt vizsgálándó szövegei esetében a két eljárás együttes működtetésére törekszem, elfogadván, hogy egy – a foucault-i értelemben vett – episztemológiai szempontú vizsgálódásnak több jogosultsága van értelmező szövegek, mint irodalmi alkotások esetében, ugyanakkor azt is belátván, hogy az episztémé szigorúan tekintve „nem nyelvi tény”,¹⁶ ennél fogva csakis nyelvi-poétikai elemzéssel összekapcsolva juttatható szerephez textuális vizsgálatokban. Hiszen alighanem kritikai szövegekre is érvényesnek kell tartanunk, amit Riffaterre irodalmiként számon tartott szövegekkel kapcsolatban fogalmazott meg, nevezetesen, hogy „az irodalom nem intenciókból de szövegekből áll; hogy a szövegek szavakból s nem dolgokból és gondolatokból épülnek fel”.¹⁷ Ugyanakkor úgy e dolgozat témaválasztását illetően, mint általában a kritikátörténet státusának kérdésekor fokozott intenzitással merülnek föl műfajok s hozzájuk kapcsolódó olvasási konvenciók egyéb problémái, melyek nem oldhatók föl könnyedén a textualitás radikális expanziójával. Az itt következő értelmezésnek az a művelete, amely az egymást olvasás jelentésmezejébe bevonja Kosztolányi költeményét, az *Esti Kornél énekét*, melyet szokás a Babits-féle *Esti Kornél*-kritikára adott válaszként is olvasni,¹⁸ óhatatlanul is verset hoz egyazon státusra értekező szöveggel. Elöljáróban itt elegendő arra utalni, hogy Kosztolányinak az a gesztusa, hogy verssel válaszolt egy prózai munkáját ért kritikára, megkerülhetlenné teszi a megszólalás formai implikációinak értelmezőkhöz rendelését, s a beszédformák és műfajok esetleges hierarchiájára vonatkozó kérdezést. Jellemző, hogy a Kosztolányi-szakirodalom nem tér ki részletesen erre a problémára, egész pontosan nem is szituálódik horizontjában problémaként szövegek ilyenfajta viszonyíthatósága. Király István, aki részletesen datálja és elemzi Babits és Kosztolányi vitájának biografikusan elmondott történetét, voltaképpen hasonlóan olvas ki szemléleti összetevőket az *Esti Kornél énekéből*, mint Babits kritikáiból.¹⁹ Rónay László életrajzi momentumokhoz kapcsolt lelki történések dokumentumaiként olvassa Kosztolányinak az Ady-vita környékén keletkezett verseit, s kevésbé Kosztolányi Ady-olvasatának interpretációs lépései s archeológiája, sokkal inkább annak „igazságtalansága” foglalkoztatja,²⁰ miáltal önkéntelenül is az irodalmi érték időtlen, történetietlen elgondolásához kapcsolja hozzá saját szemléletét, mely így – mint látni fogjuk – merőben ellentétes Kosztolányi irodalomról alkotott nézeteivel, s inkább Babits hasonló műveleteihez áll közel. Alighanem a kritikai szövegek olvasásának ebből a korábbi horizontjából látható be igazán Dávidházi monográfiájának értelmezéstörténeti jelentősége, az nevezetesen, hogy kimozdította a történetírást „az egyes művek korabeli recepciójához fűződő reflektálatlan viszony”-ból, s tudatosította, hogy „az irodalomtörténeti kánon nincs természetszerűleg *adva*, hanem valaki által *kialakítottatott*”.²¹

Míg a műfaji sokféleség az elemzés szempontjainak összetételére lehet befolyással, addig az a tény, hogy az egymást olvasás műveletébe korántsem csak az egymás munkáiról és személyéről tett kijelentések érthetők bele, a korpusz behatárolása elé állít nehézségeket. Hiszen amikor Babits Ady Endre műveit olvassa, egyben Kosztolányi Ady-értelmezését is olvassa, miáltal önkéntelenül *Az írástudatlanok árulása* szerzőjének ölnolvasását, s nem utolsósorban „saját” ölnolvasását is olvassa, hiszen – ahogy Derrida mondja – „A másik invenciója nem áll szemben a magunkéval”.²² Alighanem az is értelmezői döntés kérdése, milyen hitelességet s érvényt tulajdonítunk a nem közreadásra szánt szövegeknek az olvasások szövevényében. Nem magától értetődő azt állítani, hogy Kosztolányihoz írott, 1906. február 21-én kelt levelében Babitsnak az *Új versekről* tett megállapításai korai s értetlen ítéletkezésről tanúskodnak,²³ ahogy az a vélekedés is esendőnek látszik, amely Kosztolányi Babitshoz írott leveleinek őszinteségéről ad sommázatot: „A leveleket olvasva azt kell hinnem, hogy K. D. igazából sohasem szerette Babitsot; sohasem engedhette meg magának, hogy kialakult szerepeit félretéve szóljon hozzá. A Babitshoz írt kilencven-egynéhány levélben egyetlen őszintének ható mondatot találtam: »Szükségem van arra – mondja az 1047. levélben 1930. január 20-án –, hogy ifjúkori barátságunkat megőrizsem s átmentsem ebbe a tébolyítóan idegen, sivár korszakba.«”²⁴ Nemcsak azért problematikus az efféle elharmarkodott – s erőteljesen dramatizált – kijelentés, mert maszk és nem maszk különbségét is csak különböző prosopopeiákként tarthatjuk számon, vagyis a maszk levetésének ható őszinteség sem más, mint szükségszerű nyelvi maszk, de – ezzel összefüggésben – azért sem, mert „egyetlen nyelvi (grammatikai vagy szemantikai) marker sem különböztet meg egy hazugságot egy igaz állítástól. A hazugság az iróniához hasonlatos: semmiféle külső eljárás nem engedi, hogy azt állítsuk, ez a mondat inkább ironikus, mint komoly.”²⁵ Különböző, hiteles vagy kevésbé hiteles szöveges források ismerete alkalmat adhat ugyan a kutató számára, hogy külső történésekről (például egy találkozás helyéről, idejéről, az ott elhangzottakról) valószínűsíthető információkhoz jusson s azokat összevetve ítéljen őszintének vagy hazugnak egy kijelentést, de lelki történések, konfessziók esetében – a referencia külső ismerete híján – aligha van módja őszinteségről dönteni. „Mit mondhatsz a szellemről és a lélekről? Azt, hogy magas vagy alacsony, őszinte vagy nem őszinte. Ha akarom, így van, ha akarom, nincs így. Mindez ellenőrizhetetlen” – írta Kosztolányi 1934-ben a Pesti Hírlap hasábjain.²⁶

Gál István korábban említett vélekedését többek között azzal támasztja alá, hogy Babits Adyról írott későbbi cikkei visszafelé érvényteleníthetik e magánlevélben írottakat, az időbeliség ilyenfajta érvényesítése viszont azt is eredményezheti, hogy annál autentikusabbnak gondolunk egy kijelentést, minél közelebb van szerzője a halálhoz. A *Beszélgetőfüzetek* 1940. december 9. és 12. közötti időszakban írott feljegyzései között található Ady-értékelés ezen az

alapon például erőteljesen viszonylagosíthatja Babits időközben tett kijelentéseit, amennyiben itt többek között az áll: „A póz ellenszenves” vagy „De 15 elsőrangú verset találtam. Sohasem állítottam, hogy nincs hibája, vagyis inkább ellenszenves oldala.”²⁷ Ha a szerző-funkciót nem egymást értelmező szövegek időbeli konstrukciójának tekintjük, hanem egy nevelődési séma szerint vagy esetleg pontszerűen fogjuk fel, kénytelenek vagyunk dönteni az ellentmondások között. Ha azonban elfogadjuk, hogy „az »utolsó akarat« csupán dátum szerint az utolsó”,²⁸ s megpróbálunk elvonatkoztatni egy életrajzi alak fikciójától, akkor lehetővé válik, hogy a szövegek fiktív státusában megképződőnek gondoljuk el a szerző-funkció lehetséges vonatkozásait, s a szövegeket nem egy őket megelőző igazság letéteményeseiként, hanem kontextualizációs műveletek „tárgyaiként” s „eszközeiként” kezeljük.²⁹

1 H. R. JAUSS, *Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture* = *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, 1988, 360.

2 Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, 1966, 72.

3 Paul de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., é. n., 110.

4 Paul de MAN, *Rhétorique de la persuasion* = *Allégories de la lecture*, Paris, 1989, 160.

5 Mihail BAHTYIN, *A beszéd műfajai* = *Uő, A beszéd és a valóság*, Bp., 1986, 405.

6 Geoffrey H. HARTMAN, *Az irodalmi kommentár mint irodalom* = *Bevezetés az irodalomelméletbe*, szerk. DOBOS István, Debrecen, 1995, 298.

7 DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Bp., 1992, 24.

8 I. m., 26.

9 I. m., 38.

10 Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969, 51.

11 „Arany János szinte összefoghatatlanul sokrétű, rejtett meg hasonlásokkal tusakodó lelki világá”-ról beszél egy helyen (324), másutt pedig ezt írja: „az összhangra törekvő lélek a meg hasonlásnak olyan mély örvényeit is ismerte, amelyekből nem mindig tudott felszínre jutni”. (240.)

12 DÁVIDHÁZI, i. m., 31, 41.

13 „A szerző egyszersmind azt is lehetővé teszi, hogy leküzdjük azokat az ellentmondásokat, amelyek egy szöveg-sorozatban felbuk-

kanhatnak: kell lennie valahol – a szerző gondolatvilágának, vágyainak, tudatának vagy tudatalattijának egy bizonyos szintjén – egy olyan pontnak, ahonnan nézve az ellentmondások feloldódnak, az összeegyeztethetetlen elemek megbékélni látszanak egymással vagy legalábbis egy alapvető és őseredeti ellentmondás köré rendeződnek.” Michel FOUCAULT, *Mi a szerző? Világosság*, 1981, 7. sz., Melléklet, 31.

14 Michel JARRETY, *Valéry devant la littérature*, Paris, 1991.

15 FOUCAULT, i. m., 31, 28.

16 Paul de MAN, *Dialogue and Dialogism* = *The Resistance to Theory*, Minneapolis, 1986, 111.

17 Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, 1979, 89.

18 KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és valóság*, Bp., 1986, 403–412, BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Szabadka, 1986, valamint KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979.

19 KIRÁLY, i. m.

20 Egyetlen példa: „Ady inkább ürügy volt, hogy kiírhasa magából azt az ellenszenvet, melyet iránta érzett másrészt, hogy elmondhasa lesújtó véleményét a politikai költészetről, a politizáló költőről és általában arról a közéletiségről, melyet Ady képviselt szemében.” RÓNAY László, *Kosztolányi Ady-revíziója és annak irodalmi környezete* = *Uő, Szabálytalan arcképek*, Bp., 1982, 142–143.

21 SZILÁGYI Márton, *Kritika és kritika-történet. Avagy miért érdemes XIX. századi szövegeket olvasnunk* = *Uő, Kritikai berek*, Bp., 1995, 10.

22 „L'invention de l'autre ne s'oppose pas à celle du même.” Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, 1987, 53.

23 Babits Adyról, szerk. GÁL István, Bp., 1975, 24.

24 MÁRTON László, *Színes tinták bölcsessége* (Kosztolányi Dezső: *Levelek, naplók*), Holmi, 1997, 9. sz., 1317.

25 J. Hillis MILLER, „Le mensonge, le mensonge parfait”. *Théories du mensonge chez Proust et Derrida* = *Passions de la littérature*, szerk. Michel LISSE, Paris, 1996, 405.

26 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., 1971, 400.

27 Babits Mihály *beszélgetőfüzetei 1940–1941*, szerk. BELIA György, Bp., 1980, 246.

28 Gérard GENETTE, *L'Oeuvre de l'art I. (Immanence et transcendence)*, Paris, 1994, 223.

29 Dolgozatom további részében először szövegrészek olyan összevetésével kísérletezem, melyben a nyelv- és irodalomszemléleti megfontolások összetételének vizsgálata szükségszerű előnyt élvez a nyelvi diszperzítésre s a tropológiai összetettségre vonatkozó kérdéssel szemben, majd pedig rövidebb kritikai szövegrészek s az Esti Kornél éneke poétikai-retorikai elemzésével próbálom meg fokozottan textuális aspektusba helyezni át az archeológia alakzatainak hatókörét.

Költőiség, köznapiság, konvenció (Vázlat)

Kosztolányi Dezső: *Őszi reggeli*

Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,
megannyi dús, tündöklő ékszerét.
Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyróról
és elgurul, akár a briliáns.
A pompa ez, részvéttelen, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezükkel intenek nekem.

Emlékezhetünk rá, hogy József Attila előremutató tanulmányában¹ éppen az itt részletesebb értelmezésre kiválasztott „kis remekművel” jellemzi Kosztolányi költészetének néhány, általa jelentősnek vélt sajátosságát. S noha szociáletika és individuálesztétika nála tételezett szembeállítását manapság illik legalábbis némi fönntartással kezelni, mégis könnyen észlelhetjük, hogy a Kosztolányi-líra értelmezési hagyományának számos alapvető tétele ebben a rövidke József Attila-értekezésben kerül először megfogalmazásra. Még hozzá olyan interpretatív keretben, amelynek legkövetkezetesebb továbbgondolását Király István egyik kései tanulmányában találhatjuk ugyan, ám amely mégis megszólaltatható a kilencvenes évek hazai lírakutatásának „fősodrára” jellemző fogalmi nyelv segítségével. A József Attila-dolgozat érdekeltsége ugyanis főképp abban áll, hogy rátapintson egy, a vers intencionális struktúráját mélyen érintő megkettőződésre. Elemzésében a vers beszélője egyszerre ruházható föl a gyermek- és a művészlét kellékeivel, s így egyazon versnyelvi megnyilatkozás az animális és az intellektuális/szociális érintettség kifejeződéseként is olvasható, vagyis a szöveg külsődleges, „antikizáló” szerkezeti koherenciája egy elemibb meghasadtságot fed el.

Annál is érdekesebb a József Attila-féle értelmezés továbbélése, mert egy olyan szöveg esetében tételezi föl a jelentéstani széttartás meglétét, amelynek poétikai hagyománya némiképp különbözik az újabban fölértékelt „dialo-

gikus” szerkesztettségű versétől. Míg ugyanis a jórészt éppen József Attila és Szabó Lőrinc költészetére irányuló kutatások a versszerkezet nyitottságát igyekeznek föltárni, és a nyelv közlésjellegére, a fatikus-kommunikatív funkciók többértékűségére irányulnak, addig az *Őszi reggeli* (a *Számadás* több versével, így a *Negyven pillanatkép* néhány jól sikerült darabjával egyetemben) inkább abból a hermetikus lírai tradícióból „részesül”, amelyben „a legfontosabb kérdésnek – ma úgy tűnik – a jelölőnek önmagához való viszonya, a nyelvi öntükrözés elve bizonyul, amely szakít a tulajdonképpeniség és a nem-tulajdonképpeniség kettősségével a költői kifejezésben, és annak igazságtartalmát többé nem köti a mindent megelőző logoszhoz”.² Ha azt a hagyományt választjuk(?) viszonyításul, amelyben költőiség és referenciális kényszer szétválasztása csakugyan poétikai szándékként érvényesül, az *Őszi reggeli* olvasása legalábbis meglepő tanulságokkal szolgálhat.

A vers olvasásának történetében uralkodó az a különböző módokon kifejtett képlet, mely szerint a versben megjelenített őszi képsor egyszerre testesíti meg és finomítja (szépíti) a halálközelség tapasztalatát. Az „átesztétizált” haláltudat kifejeződésének tehát elsősorban a költőien formált nyelv szenzuális vonatkozásai adnak teret, s ilyenformán egyfajta szintézis lehetőségét csillantják meg: az esztétikainak azt az utolérhetetlen vonzerejét, amely szerint képes magába foglalni a végesség tapasztalatát és az e tapasztalatra felelő autentikus magatartást egyaránt. Kiss Ferenc plasztikusan írja le a Kosztolányi őszi verseihez általában kapcsolható kettősségérzetet: jellemzése szerint az ősz képzetei révén „tárgyasított” „szenzuális” gyönyörűség az elmúlás képzete mellett az „élettség, a bőség, a beteltség jó ízeit” is fölidézi. Az *Őszi reggeliben* pedig „az ősz dáriusi gazdagsága különösen alkalmas arra, hogy általa a veszteség nagysága érzékeltethető s a belenyugvás méltósága minősíthető legyen” (kiem. tőlem – M. G. T.). E kettős terheltségű nyelvben a vers zárlatának értelmezése szervesen kapcsolódik a versegész érzéki tapasztalatához: „az aranykezü fák intésében már viselhetőnek, fájdalmas volta ellenére is szépnek tetszik a kincses ősz képei révén előbb már fölékesített halálsejtelem.”³ Németh G. Béla jelentős tanulmánya nem elsősorban a konkrét-érzéki élményvilág, hanem a már gondolatilag átszajátított léttapasztalat kifejeződésének módjai alapján bontja szereplehetőségekre az utolsó Kosztolányi-kötetet. Az *Őszi reggelit* azon magatartásforma példájának tekinti, amelyben a cél: „a lét intenzitásának felfokozásával, életteliességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is, szembeszegülni a megsemmisüléssel, legyőzni a nem-lét totális ürességét, egyediség nélküli voltát, örök mozdulatlanságát.”⁴ A tanulmány gondolatmenetének középponti kategóriájaként szereplő, heideggeri értelmű „elgondolhatatlan” az a valami, amelyet a versben föltáru-kozó egyedi létintenzitás megérzik és amellyel egyszersmind szembeszegül. Ennek az érvvezetésnek persze az a (kimondott) föltételezés szolgál alapjául, hogy a költői nyelv közvetítette esztétikai tapasztalat olyasvalamit

tesz hozzáférhetővé, amely másképpen nem érhető el sem az érzékek, sem pedig a spekulatív ész számára – innen a másképpen elegyíthetetlen gondolati és magatartásformák együvé fogásának lehetősége.

Voltaképpen Király István invenciózus verselemzése visz legközelebb ahhoz a kettősséghez, amely az *Őszi reggeli* olvasásának határozottan esztétizáló karakterét adja. A kimondott és a pusztán sejtetett ellentétében keletkező feszültségnek a formai tökély révén való elsimítása, s ezzel párhuzamosan a lírai polifónia szóhoz juttatása teszi lehetővé az egymással összeegyeztethetetlen szemantikai tartalmak szintetizálását. Ebben a dolgozatban explicitálódik legélesebben a vers formanyelvéhez kötődő talán legalapvetőbb előföltéves: a sejteteses-áttételes szerkesztésmód kitüntetése, a jelentéstani „eldöntetlenségnek”⁵ a (különösen a zárósorokra vonatkozó) dogmája.

Nem nehéz bemutatni, hogy a szöveg esztétikai vonzerejének képzete szoros összefüggésben van a köznapi szignifikáció meghaladásának posztulátumával. Az önreferenciális keretben mind a nyelvi magatartás modális karaktere, mind a konkrét szövegszerkezet retorikai-poétikai alakzatai alkalmat nyújtanak a jelentő-jelentett megkettőződés áthidalásának föltételezésére, oly módon, hogy ennek az értelmezési iránynak a vezérszólama magában a versszövegben lesz visszakereshető. Ebben az értelemben az olyan (különböző nyelvi szinteken képzett) poétikai egységek, mint az én-deixis hiánya, a jambikus metrum tisztasága, a szöveg tropológiai vezérfonalaként szereplő gyümölcs-drágakő átalakulás mind annak az öntükröző attitűdnek lehetnek elemei, amely a „részvételen, derült / magába-forduló tökéletesség” mondat értelmét nem annyira a vers referenciális kódjaként, hanem érvényes önkomentárként fogja föl és fogadja el. Ez persze előföltételezi a nyelvi szintek kölcsönhatásának affirmációját, vagyis azt, hogy például elfogadjuk: a záró három sor (az utolsó előtti sor első lábát leszámítva) tökéletes jambusai valamiképpen megfeleltethetők az ékszerként tált gyümölcsökhöz társuló „pompa” szemantikumának. Kétségtelenül fölerősítheti az értelmi egybeesés ilyen elgondolását az a tény, hogy éppen a „magába-forduló tökéletesség” sor a vers első „hibátlan” jambikus sora.

Az az interpretációs mechanizmus, amely az itt szemlézett értekezéseket – világnézeti-ideológiai különbségeiken túl – szorosan egybefogja, mégis József Attila tanulmányából olvasható ki a legtisztább formában. Az önmagára záruló költemény poétikai szerveződésében kitüntetett hangsúly esik a nyelv fölszíni (hangzó) rétegének a tulajdonképpeni jelentésfolyamatba való belépésére: „Nehéz, sötétsmaragd szőlő! Érz-e olvasóm, hogy a szót, sötétsmaragd szőlő, nem oly könnyű kiejteni, mint azokat a szavakat, amelyekkel közönségesen élünk? Már csak a mássalhangzók torlódása miatt sem.”⁶ Így hát a szőlő – nehéz.” A szignifikáció mozgása tehát megmarad a nyelv formális keretein belül, jelentő s jelentett egyazon nyelvi paradigma részesei. A jelölés ekképp nem lépi át „tulajdonképpeni és nem-tulajdonképpeni” határát,

vagyis a nyelvi jel (formálisan) hasonlónak válik a hegeli szimbólumhoz: része annak a rendszernek, amelyet ábrázol. A gondolatmenet folytatása világosan megmutatja, hogy a külső referenciára támaszkodó (vagyis konkrét valóság-tapasztalatot mozgósító) olvasat csakis nem-autentikus jelentést hívhat elő, azaz szembesülnie kell a szignifikáció kudarcával. „Pedig ha valaki hozzányúlna, megfogná, fölemelné azt a szőlőt, mindjárt meggyőződne róla, – nem oly nehéz, hogy említésre érdemes volna.” Innen nézve talán érthetőbbé válik az elemzés pszichológiai vonulata, amelyben a „Jobb volna élni” mondat következetesen azonosul a gyümölcsöt *mint ételt* kívánó gyermeki lélek kívánalmával, s maga a vers (a művészi, a szavak szó-voltára kihegyezett attitűd) az ettől a közvetlen létközelségtől való eltávolodást, elidegenülést fejezi ki.⁷

Hamar szembetűnhet az itt összekompilált olvasati séma logikájának az a belső ellentmondása, hogy a referenciális kötelmekről eloldódó szöveg létrejöttének alapvető konstituenseként kell előhívunk a halálközelség vagy életidegenség (nagyon is referenciális) tapasztalatát, s e szempontból majdnem mindegy, hogy ezt a tapasztalatot konkrét-biográfiai élményhez kötjük (Toll-vita, betegség etc.), vagy pedig mélyebben átsajátított (mondjuk heideggeriánus) filozofémaként értelmezzük. A lényegi dilemmát a tulajdonképpeni referencia és a versben megjelenített időbeliség inkonzisztenciája okozza. Vagyis azt a kérdést kell előtérbe állítanunk, hogy a jelentő–jelentett viszony ikonikus egysége csakugyan képes-e olyan, csak önnönmagára vonatkozó azonosságot létrehozni, amelynek léte független bármely empirikus időbeliség tapasztalatától.

Mielőtt megkísérelnénk megoldani ezt a korántsem egyszerű dilemmát, meg kell vizsgálnunk, hogy a költemény és az időbeliség viszonyának kérdését a nyelv mely szintjére vonatkoztatva tesszük föl. Ha Jauß nyomán különbséget teszünk az esztétikai kommunikáció három aspektusa között, föltehetjük, hogy mindegyik aspektusban másképpen mutatkozik meg a művészi kifejezés temporalitása. A legalapvetőbb nyelvi szinten, az aisztheszisz-mozzanatban (amint már utaltam rá) a vers elsősorban nem valamely időbeli folyamat kifejeződéseként érthető, inkább pillanatnyi együttállásokat ábrázol. Erre utalhat, hogy a hét versmondat közül mindössze háromban szerepel aktív értelmű igei állítmány („Ezt hozta az ősz”; „Víz-csöpp iramlík [...] és elgurul”; „a fák [...] intenek”) – az első befejezett cselekvést ábrázol, az utolsó pillanatnyit, a középső kettő pedig mediális jelen-tésben áll. Az sem mellékes, hogy egyetlen predikatív szerkezetben sem a beszélő alany az ágens, ő csupán szemlélője az eseményeknek. Az egész szöveg egy majdnem teljesen statikus látvány leírásaként értendő, amelyet csak az utolsó előtti mondat szakít meg gondolati reflexióval (de a felkiáltójel hiánya ennek a mondatnak is inkább konstatív, mintsem affektív jelleget kölcsönöz), s ha ezt a nyelvi váltást valamely cselekmény ábrázolásaként fog-

nánk föl, ez a cselekmény is egy diszkrét állapotváltozást fejezne ki – a vers-alany fölpillant reggelijéből a kerti fákra. Az a változás, amelynek során a tálcán kínált gyümölcsökből ékszerek lesznek, szintén nem a vers „cselekményes” idejében történik, hanem egyszerű proposíciók keretében (vagyis a vers reprezentációs szintjén *egyszerre* gyümölcsök és ékszerek). Nagy tehát a kísértés, hogy a verset elsősorban a térbeli művészetek analógiájával közelítsük meg – fölfoghatnánk akár (főként az első nyolc sort) festői csendéletként, vagy akár egy festői csendélet kommentárjaként is, s ebben az esetben (Kiss Ferenc értelmezését követve) elsődleges vonatkozásként kínálkoznának a költői képek érzéki-hangulati elemei. Ebből az első, gyors elemzésből akár igazolva is láthatnánk, hogy a vers formálisan tárgyiasult, s ily módon elsősorban nem az időbeliség szemiológiai kérdéseit (narrativitás, folyamatosság/megszakítotttság, allegorikusság stb.) veti föl.

Eredeti dilemmánkhhoz akkor juthatunk közelebb, ha a nyelv tárgyiasulásának érzékelését visszavonatoztatjuk arra a föltételezett költői szándékra (poiészis-mozzanat), amelynek eredményeképpen maga az objektivált/önreferenciális/statikus versforma létrejött. Jellemző, hogy a fönt idézett-parafrazeált értelmezések a költemény zárt önazonosságát valamely határozottan időbeli tapasztalat (József Attilánál az elveszett gyermekkor, Németh G. Bélánál a haláltudat) ellenpólusaként fogják föl, s így az időbeliséggel szembeszegülő verset a temporalitás kihívásaira adott válaszként értelmezik. Minthogy azonban úgy láttuk, hogy a vers elsősorban önmagára, és nem rajta kívül eső jelentésre vonatkozik, nyitva marad a kérdés: hogyan képes az *Őszi reggeli* úgy jelezni saját tapasztalati (azaz külső referenciára utaló) eredetét, hogy eközben nem törik meg szimbolikus önazonossága? Meglehet, hogy ez a kérdés túlzottan szigorú dichotómiát előföltételez referenciális és poétikai jelentés között, ám mivel az olvasási hagyományban találhatunk (néhol leegyszerűsített/leegyszerűsíthető) válaszlehetőségeket, nem érdemes átsiklanunk fölötte.

Az olvasat eddigi menetét ugyanis alapvetően határozza meg egy kifejezetten jelentéstani természetű hipotézis. Nevezetesen az, hogy a vers zárómondatában az aranykezükkel integető fák képe „az elmúlás pózaként”⁸ értendő, és így a vers generatív elveként értett haláltapasztalat elsősorban ennek a képnek (és egyébként is az őszi képeknek) érzéki fenomenalitásából vezethető le. Ez a képzettársítás mintegy magától értetődőnek tetszhet, ám később érdemes lesz valamivel konkrétabb szemiológiai fogalmakkal megközelítenünk. Itt és most kifejezetten az érdekel, hogy ez az alapvető jelentésazonosítás éppen a vers zárósorában történik meg: „Ámde túl a fák már / aranykezükkel intenek nekem.” A költemény legutolsó szavában(!) megjelenő én datívuszi alakja arra enged következtetni, hogy itt a versben végig beszélő szubjektum alapélménye jut szóhoz, s hogy az elmúlásnak ez a képi víziója vezet az aktuálisan olvasott vers létrejöttéhez. Vagyis a költemény

esztétizáló értelmezésének egyik megalapozó tételétől juthatunk el ahhoz az elgondoláshoz, hogy az *Őszi reggeli* szemantikai egysége voltaképpen időbeli konzisztencia: a vers konstitutív mozzanata az utolsó mondatban található, s így ez az egység csak úgy tartható fenn, ha a zárósorból kiolvasott jelentést mindig újra visszairjuk a vers érzékelésének előrehaladó (a címtől újra az utolsó sorig tartó) folyamatába (katharszisz-mozzanat).⁹ Így tehát a festészet modelljétől a végtelenített szalag, vagy – ami talán kifejezőbb – a lemezjátszó megakadt és mindig visszaugró tűjének zenei analógiájához kell fordulnunk – arról, amit eddig egyetlen fiktív pillanat önazonosságának véltünk, most kiderülhet, hogy egy időbeli szekvencia elvben végtelen ismétlődése.

Talán nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy ennek a fölismerésnek a fényében miért válik kétségessé a „magába-forduló tökéletesség”-eszmény önreferenciális alakzata. Kétségtelenül megemlítenő azonban, hogy az olvasási modell megváltozása nem tünteti el az öntükrözés elvét, ám a szöveget a vers keletkezésének újraismételendő történeteként ismerteti föl, s így az egyedi zártság helyére a textuális nyitottság elvét lépteti. Ám az talán még fontosabb fordulóponthoz lehet olvasatunkban, ha alaposabb vizsgálat alá vesszük a zárósorban megtalálni vélt jelentésazonosság szemantikai struktúráját.

Az már az itt említett olvasatokban is látnivaló, hogy az aranykézzel integető fák trópusa elsősorban allegorikus jellegénél fogva válhatott a szöveg generatív princípiumává, hiszen minden értelmezésből kivehető, hogy a jelentő-jelentett viszony egyértelműnek látszik (az aranykezü fák intése (vehicle) = halálsejtemen (tenor), noha nem magyarázott, azaz a képzettársítás motivációja (ground) hiányzik. Vagyis Kosztolányi versének zárlatát ugyanazért méltathatnánk, amiért Baudelaire méltatta nagyszerű esszéjében Delacroix génuszát: „hogyan tudta ő mágikus művészetével a szót a képek plasztikus nyelvére lefordítani.”¹⁰ Szó és kép viszonya azért bonyolultabb ennél, hiszen a kételemű megszemélyesítés több jelentéstartományt fog egybe. Ugyanis, ha nem akarjuk azonnal megadni a trópus poétikai jelentését, észlelhetjük, hogy itt tökéletesen (denotatíván) lefordítható szóképről beszélünk. Bárki rájöhet, hogy a fák „aranykeze” a megsárgult levelekre utal, az „intenek” antropomorfizmusa pedig a szél lengette levelek mozgását jelöli. Vagyis, hogyha a trópus behelyettesítéses elméletéből indulunk ki, sem a halál, sem egyéb fogalmi jelentés nincs jelen a költemény egészének értelmét meghatározó szövegelemnek tekintett záróképben – hacsak nem tekintjük az őszi táj látványát önmagában jelentésszerű képnek. A gondolatalkozatként fölfo-gott megszemélyesítés viszont emberi attribútumokkal ruházza föl a fát, miközben az „aranykez” (az emberi kézhez, vagy az eleven falevélhez képest) az életidegenséget konnotálja. Ez a két mozzanat megfelel a vers első részében végbement tropológiai mozgás kettős irányultságának – az eleven gyümölcsökből élettelen kristály válik, miközben az ősz maga antropomorf

alakként képzelhető el. A képsorozat egyfajta fenomenális értelmezése szerint (mely azonban már a trópus interakcionális elméletéből indul ki), a költemény egészének retorikai alapzata a természeti-ásványi és a természeti-emberi átalakulás volna, amelyekben tehát az első elem a közös, s így a transzfigurációk párhuzama az ásványi lét és az emberlét hasonlóságát idézné meg. Ebből a szimmetriából nem nehéz levezetni a dolgozat elején elemzett kettősséget: az ékszerek és az arany motívumai a szépséget és az életelenséget egyaránt konnotálhatják.

Ne feledjük azonban, hogy ezt a kettős konnotációt nem csupán a vers referenciális kódjának, hanem a költeményre vonatkoztatható kommentárnak is tekintettük, miszerint az ékszerek kristályos rendje a versnyelv mesterséges, fokozottan érzéki, formálisan kiegyensúlyozott, tehát a köznapitól eltérő sajátosságainak is megfeleltethető. Ekkor azonban föl kell hogy tűnjék a költemény egy sajátos poétikai eljárása, amelyben köznap i és költői jelentés hierchiája fölborul.

„Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezűkkel intenek nekem.” Ha félretesszük a záró szókép konnotációira vonatkozó kérdést, láthatjuk, hogy a ponttal elválasztott két mondat közötti grammatikai kapcsolat mintegy „hüpoprogramma”-szerűen (Riffaterre) hív elő egy jelentést („meg kell halni”), amely azonban nem vezethető vissza sem szenzuális, sem pedig egyéb hangulati, hangnemi vagy élményszerű mozzanatra. A jelentés „beírhatósága” egy szabványos mondattani struktúra (kizáró-ellentétes mellérendelés) és egy egészen triviális fogalmi ellentét (élni-halni) összekapcsolásának következménye. Vagyis fölismerése egyszerű nyelvi kompetenciát igényel és nem sajátos érzékenységet vagy egyéni költői látásmódot. Nem csodálkozhatunk tehát, hogy a fák intésében részletesebb elemzés nélkül is fölismerhettük a halálsejtemen jelenlétét, mivel a jelentésazonosság tudása már azelőtt megvan, hogy a képet „olvastuk” volna. Talán nem túlzás azt állítani, hogy bármi állna is a vers zárlatában, azt csak ezen jelentés helyettesítéseként érzékelnénk. A vers esztétikai csábereje éppen abban áll, hogy a záró mondat fenomenális aspektusai szépen illeszkednek a haláltudat nyelvtani kifejeződéséhez (a fölpillantó versalany térélményére utaló deixis – „túl” – transzcendenciára utaló időhatározó is lehet, főként a „már” kontextusában), s így a szignifikáció automatizmusát jól leplezik.

Amennyiben fölismertük az egyszeri látványélményként értett érzéki tapasztalat és a jelentés mechanikus reiterációjaként működő nyelvtani kényszerűség különbségét, a versen végigvonuló képsorozat szimmetriáit már nem foghatjuk föl az öntükröző költői nyelv analógiájára. Hiszen ez a képszerű rendezettség innen nézve nem jelentéskonstituáló, hanem főként jelentéshelyettesítő elvként jelenik meg. Konzisztenciája pedig azért szembeötlő, mert nem egyetlen jelentéshez illeszkedik, hanem két állítás illusztrációjaként is érthető: a szó szerint megjelenő „A pompa ez”, és a visszakövetkeztetett

„meg kell halni” állítások egyaránt a fönt jellemzett antropomorfizáció-elidegenülés tropológia fókuszába helyezhetők. Éppen ez a sajátos következetesség eredményezi, hogy a két állítás logikai kapcsolatát azonossággként vagy következményességgként érzékelhetjük („A pompa ez, *tehát* meg kell halni”), s ezt a legalábbis meglepő szemantikai kapcsolatot semmilyen egyedi tapasztalatra vagy észlelésre nem tudjuk visszavezetni.¹¹ Pompa és halál ilyen összekapcsolása leginkább valamely elvont, misztikus-allegorikus bölcsesség keretei között, és nem a pusztá szemlélet határain belül gondolható el. Ezért beszédes, hogy a *Számadás*ban versünket megelőző, ám később keletkezett *Vörös hervadás* megfordítja az ugyanehhez a tapasztalathoz társított kommunikatív alapviszonyt: a versbéli szubjektum szemlélődőből kérdezővé válik („De miért e pompa?”, „oly jó nem élni?”), ezzel is jelezve, hogy a tapasztalat önmagából nem magyarázható.

A tapasztalatot tehát a köznapi nyelv mechanikus szabályrendszere juttatja kifejeződéshez. Ez a séma viszont szembekerül a vers önmaga születéséről elmondott történetével. A vers a fák látványának élményéből születik, ez az élmény viszont csak a már kész vers nyelvéből meríti értelmét, vagyis a föltett keletkezéstörténet időbelisége és az olvasás logikai ideje nem átjárhatók. Van azonban a versnek egy olyan momentuma, amelyben ez a megszakítottság elemibb szinten tematizálódik. A „Vízcsöpp iramlik egy kövér bogyról / és elgurul, akár a briliáns” mondatban lényegi ellentét feszül az ábrázolt folyamat referencialitása és figurális összetétele között. Míg ugyanis az események szintjén egy természetes érintkezési viszony fölbomlását látjuk végbemenni (vízcsöpp és gyümölcs metonímiája szakad meg), addig a mondat záró hasonlata új összefüggéseket teremt. A második állítmány („elgurul”) a *kövér* bogyró attribútumát társítja a vízhez, az „akár a briliáns” hasonlat pedig visszautalja a csöppet abba a szemantikai keretbe, amelyből éppen eliramlott. Hiszen emlékszünk rá: az ékszer-trópusok a gyümölcsök analógiájára jöttek létre, a víz pedig éppen egy gyümölcstől szakadt el. Ékszer és briliáns kapcsolata pedig több, mint pusztá érintkezés; az ékszer foglalta a drágakőnek, tehát itt egyfajta szinekdochéval van dolgunk. A vers legmozgékonyabb eleme sem menekülhet az őt tartalmazó nyelv elől. A versmondat metafiguratív értelmezése így éppen jelentő és jelentett szoros, „természetes” összetartozását állítja, vagyis szinte tökéletes ellentéte annak, ami a referenciális olvasatban adódik.

Hogyha fönntartjuk a művészi nyelv és a kristályos ékszerek egymásra vonatkozásának elképzelését, akkor éppen ebben a részletben találhatunk új önreferenciális értelmet, amely meghatározhatja olvasásunk menetét. Ez az új jelentés (eredeténél fogva) megint allegorézis lesz, de olyan, amelyet vissza tudunk fordítani a versolvasás reflexiójára. Vízcsöpp és gyümölcs érintkezése a jelentő–jelentett viszony esetlegességének felelhet meg, s a mondat két értelme közötti feszültség éppen a referenciától elszakadni vágyó „esztétista”

igény paradoxonára utal. Hiszen minél határozottabban tör a művészi kifejezés valamely egyedi létállapot (érzés, élmény, fenomenális tapasztalat) adekvát kifejezésére – amint ezt a záróképben láttuk –, annál inkább rá van utalva a „természetes” nyelv referencialitására ahhoz, hogy egyáltalán értelmet nyerhessen.

1 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = J. A. Összes művei, III, kiad. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958, 167–170.

2 SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura, 1995, 2. sz., 194.

3 KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979, 572, 580, 581.

4 NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álarcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadásában* = Uő, *Századelőről – századutóról. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., 1985, 302.

5 KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., 1986, 243.

6 Érzi-e olvasóm, hogy ez a mondat tökéletes hexameter?

7 Minden idézet, parafrázis JÓZSEF Attila, i. m., 168–169. lapjáról.

8 Uo.

9 Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásaiban*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 320–373.

10 Charles BAUDELAIRE, *Eugène Delacroix műve és élete*, ford. FERENCZY Béni = Ch. B. *Válogatott művei*, Bp., 1964, 456.

11 „Mint Husserl kimondja, egy kifejezés megértése nem azonos a kifejezésre vonatkozó képek felidézésével. A képek »kísérhetik« vagy »illusztrálhatják« az értelmi megértést, ám nem alkotórészei s e tekintetben mindig inadekvátok.” – Paul RICOEUR, *Fenomenológia és hermeneutika*, ford. MEZEI Balázs, Bp., 1997, 42.

„Ha mit az én magyar verseim tehetnek”
A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában

„A Zrínyiászt olyasvalaki írta, aki maga is benne van az eposzban, aki maga is epikus hős. Képzeljük el, hogy az Íliászt Akhilleus írja meg, vagy az Aeneist a gyermek Ascanius, akit kézen fogva vezet ki atyja az égő Trójából – vagy hogy Nagy Sándor maga megéneklei indiai hadmenetét. Ilyesvalami történik a Zrínyiászbán.”

(Szerb Antal, 1934)

„...ezzel a történész messzemenően egyetért: »a magyar hősköltemény alighanem a világirodalom legszemélyesebb eposza«.

(R. Várkonyi Ágnes, 1986)

Amit e tanulmány címéül kiemeltem (IX, 77), ahelyett akár az alábbiakat is kiragadhatnám Zrínyi eposzából a személyesség, az önvallomás, az átélés axiomatikus sűrítményeiként: „Adj pennámnak erőt, úgy irhassak, mint volt” (I, 5); „Igazat kell írnom, halljátok meg mastan” (II, 44); „Ez az, kiről szólni fog én historiám” (II, 60); „De talán historiánkból mi kiléptünk” (IV, 10); „Hova ragadtattam én könnyű pennámtul?” (IX, 1); „Engemet pedig, midőn írom ezeket” (IX, 3); „Ki ad nékem oly eszt, irhassam ez dolgot” (XI, 95); „Mit mondjak ezeknek öszvejüvésérül, [...] / Hallgass tovább, Musám.” (XII, 50, 52); „Nem mondhatom, ha volna száz nyelv szájamban” (XII, 109); „Gondold meg az ő mondhatatlan bánatját” (XII, 22); „Bán cselekedetét az én kezem írja” (XIV, 1); „Mert messzi elmentem historiám mellett” (XIV, 12). Valóban címmé tehetném akármelyiket, mert ráadásul többnyire Zrínyi írói foglatosságára utalnak, és mert az epikus mentegeti bennük a lírikust, amiért rendre „kilép” a „historiából”, vagy „messzi elmegy” „historiája mellett”.

A *Szigeti veszedelem* személyes érdekű lírai helyeire többször utaltam már *A lírikus Zrínyi*-ben (amiről oly fontos bírálatot közölt R. Várkonyi Ágnes: ItK, 1986, 673–683), de jobbára a lírai versek (a *Feszületre* és a *Peroratio*) eposzbeli geneziséét kerestem. Hadd idézzem erre vonatkozóan 1985-ben megjelent könyvemből csak azt, ami akkor a VII. fejezethez tartozó hosszabb 53. lábjegyzetbe szorult.

Azt állítom, hogy a *Szigeti veszedelem* V. énekéből a *Peroratio* előzményeként olyan lírai elemekkel teli, szinte önálló részek emelhetők ki, mint a szigetvári hős beszédének ezek a strófái (V, 23–28, 34):

23. Előbb elfogy éltem, *oh, erős vitézek*,*
Hogysem kimondhassam kegyelmét Istennek.
Most sem hágy el nagy hatalmu keze tiktek,
Ti is ő szent nevéért serénkedjetek.

24. Mindenfelől ránk néz az *nagy keresztyénség*,
Mi vitéz kezünkön van minden reménség,
Soha még mireánk nem jött rut szégyenség,
Azért rakva hírünkkel föld, tenger és ég.

25. Mostan megnevelnünk kell az mi hírünket,
Avagy tisztességgel végeznünk éltünket;
El nem rontja üdő cselekedetünket,
Valamig világ lesz, és lát ember eget.

27. Harcolnunk peniglen nem akarmi okért
Kell, hanem keresztyén szerelmes hazánkért,
Urunkért, feleségünkért, gyermekinkért,
Magunk tisztességéért és életünkért.

28. Előbb halva lássa pogány eb testünket,
Hogysem elveszessük megszámlált kéncsünket,
Hogysem ő porázon hordozzon bennünket,
Szabadságunkkal egygyütt rontván hírünket.

34. Ez a hely s ez a vár légyen dicsőségünk,
Avagy madár gyomra mi koporsóhelyünk.
Mindenképpen emberek s vitézek legyünk,
Ugy marad meg örökkén az mi szép hírünk.

Ha nem tudnánk, hogy mindezt a Sziget várát védő főkapitány mondja, ha Négyesy László 1914. évi kritikai kiadása a szigeti hős szavait nem tenné idézőjelbe (elkülönítvén mindig pontosan: ki beszél?), ezt a „verset” akár a lírikus Zrínyi művei közé illeszthetnénk. Különösen azért, mert „a bán cselekedetét író” eposzköltő élettrajzi „Peroratiójának ideje” is elérkezett 1661 és 1664 között, amikor a Zrínyi-Újvár intermezzóval alkalma nyílt rá, hogy dédapja szerepében lépjen fel, s helyzetét és tetteit – az életét – költészetével értelmezze. A maga „Szigetvárát” is felépítette hozzá „díszletként”: ez volt Zrínyi-Újvár. A várépítés és a téli hadjárat „túrhetetlen provokációja” (ahogy Perjés Géza ítél) a Mura-menti erősség feladásával és lerombolásával megpecsételődött, „Zrínyi befolyása az eseményekre megszűnt”. Megszűnt – tehetném hozzá –, akárcsak a szigetvári hőse a kirohanással; a két Zrínyi

*Az idézetek párhuzamos helyeit én kurziválom.

1566-ban, illetve 1664-ben a *Peroratio* életrajzi idejéből az irodalomba, a történelemből a mitológiába lép át. (Lásd minderről A „*Syrena*” és a szobor egyik tanulmányát: A „*Peroratio*” ideje, 1993.)

A *Peroratio*val való összefüggései miatt alaposabb vizsgálatot érdemel az eposz IX. éneke is. A Juranics és Radivoj epizódját elbeszélő IX. ének líraisága különösen erőteljes, s párhuzamba állítható mind az V. énekkel, mind a *Peroratio* vallomásával:

77. O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!
Ha mit az én magyar verseim tehetnek,
Soha ti dicséretre méltó híretek
Meg nem hal, míg folynak alá sebes vizek.
78. Mig az nap meg nem áll, mig az magyar nemzet
Karddal oltalmazza az keresztény hitet,
Élni fog nevetek; ti pedig az Istent
Örök boldogságban mostan dicséritek.

Amazt (V, 23–25, 27–28, 34) a szigetvári hős, emezt (IX, 77–78) a költő mondja, de a kiemelt (általam kurzivált) egyezések egyazon átélő személyesség jelei. A közvetlen személyességre a *Peroratio* a referencia, s ha összevetjük véle az V. és a IX. ének további helyeit, még nyilvánvalóbb lesz, hogy ezek a vallomások egy töről fakadnak: „*El nem rontja üdő cselekedetünket*” (V, 25); „*Mellyet irigy üdő tőlünk el nem vehet*” (IX, 38); „*Melyet irigy üdő, sem tűz el nem bonthat, / Sem az ég haragja, sem vas el nem ronthat*” (*Peroratio*, 1).

További párhuzamok helyett (lásd A lírikus Zrínyit, 418–419) azt nyomatékosítom: a IX. ének erős líraiságát és a *Peroratio*val közös ihletét az átélés, a szubjektív hitel magyarázza. Az ének elején Zrínyi a kanizsai török támadására céloz. Az ütközetbe bocsátkozva azzal a lehetőséggel is számolnia kellett: ugyanaz várhat rá, mint Juranicsra és Radivojra – a katonahalál. Ahogy a *Vitéz hadnagyban* olvassuk: „Azért akkor, mikor legelőször kardot köt ember az oldalára, hogy vitézséget üzzön, abban az órában kell általlani magában, hogy minden dicséretes ocasióban, ahol szükség léssen, kész lesz meghalni, és meg nem ijed halálnak emlékezetitül.” (Cent. 52.) Ennek hitében képes ábrázolni oly intenzív azonosulással Juranics és Radivoj tragikus történetét. „Engemet pedig, midőn irom ezeket, / Márs haragos dobja s trombita felzörget” – céloz a IX. ének 3. szakaszában a költő megzavart *eposzírói* elfoglaltságára. A 77. strófában pedig a lírikus is megszólal; a *Peroratio* „*De hiremet nemcsak keresem pennámmal*” vallomása így előlegeződik:

O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!
Ha mit az én magyar verseim tehetnek,
Soha ti dicséretre méltó híretek
Meg nem hal, míg folynak alá sebes vizek.

Ezzel zártam az 53. lábjegyzet gondolatmenetét (csak a *Vitéz hadnagy* sorait tettem most hozzá), s két befejező mondata ez volt: „Fenti fejtegetéseimet szándékosan szorítottam jegyzetbe. A bővebb kifejtés az eposz líraiságáról szólva végzendő el.”

Ennek a bővebb kifejtésnek az idejét évtized múltán az tette lehetővé, hogy az 1996/97-es tanév I. félévében „Zrínyi és követői” című budapesti egyetemi szemináriumom hallgatóival együtt összeállítottuk a *Szigeti veszedelem* alanyi megszólalásainak antológiáját. Halupka Ilonával, Tóth Anna Saroltával és Berecz Ágostonnal együtt olvastuk újra az eposzt, s kiegészítettük egymást, ha valamelyikünk a grammatikai alany *én-, te-*megszólalásai közül akár csak egy „azt mondom”, „azt tudnád” típusú közhelyes fordulatot nem vett volna észre. A Zrínyi-eposz alanyi szöveggyűjteményével párhuzamosan kis dolgozatok készültek: a *Murányi Venus*, a *Porábul megéledett Phoenix*, a *Magyar Márs* és az ún. *Rákóczi-eposz* szövegrétegeit az említettek és Szűcs János Balázs különítették el. Már csak azért is hasznos munkát végeztek, mert Négyesy László 1914. évi Zrínyi-kiadása kivételével XVII. századi eposzaink szövegkiadói mindeddig nem dokumentálták még idézőjelekkel sem a szerző, sem az egyes szereplők megszólalásait.

Mivel *A személyesség és az elbeszélő megszólalásai a „Szigeti veszedelem”-ben* című antológia immár rendelkezésünkre áll (Irodalomismeret, 1997/1–2.), alább csak a tipológiaiilag fontosabb példákat értelmezem. Előrebocsátom természetesen a mérvadó szakirodalom azon megállapításait is, amelyek részletezésébe 1985-ben még nem foghattam.

Négyesy László a *Költői művek* 1914. évi kritikai kiadásának bevezető tanulmányában Thúry Józsefet idézi (ItK, 1894): „Az isteni kijelentésben megjelölt határ (»Harmad-, negyedizig büntetés lesz rajtok«) most telik le, a költő nemzedéke a 4-ik a szigeti hőstől számítva, a felszabadító hadjárat vezetésére maga a költő alkalmas ember, amit azzal jelez, hogy magát többször mint a hős *fiát* említi, vagyis mint hivatásának közvetlen örökösét. Az eposz e *tendencia* kedvéért van írva.” Négyesy majd csak posztumusz Zrínyi-kiadása előszavában emlegeti Zrínyi „személyes dicsvágyát” (a „vértanú Zrínyi Miklósnak dicsőségre vágyott”, 1934), de 1914-ben még nem hajlik Thúry szókimondó megfigyelésének elfogadására: „A *Zrínyiász* még nem riadó a török ellen. Amennyiben magát is említi itt-ott a költő, mint *fiát* hősenek, abban nem kell okvetlen mást látni, mint a renaissance festményein és sír-emlékein azt a szokást, hogy a kép egy szögletében a donátornak vagy a család tagjainak is jut hely.” Az eposzkezdés és a kötetzárás ovidiusi imitációit Négyesy persze megemlíti, a *Szigeti veszedelem* lírai részleteiről, Farkasics sirtásáról vagy Delimán „szerelmi epedése”-ről is van szava, ezekből azonban nem az eposz líraiságára, hanem arra következtet, hogy „Zrínyinek önálló költeményei” lehettek, „és úgy illesztette be őket a Sz. V-be”. Kéziratban maradt *Anyag Zrínyihez (Ötletek)* című későbbi jegyzeteinek tanulsága a „szub-

jektív líra” jeleinek elkülönítése felé mutat, legalábbis Tassónál. A *Gerusalemme liberata* első tíz énekéről statisztikát is készített, s megállapította, hogy Tasso tíz énekében 38,6% a beszéltetés. A beszédek, a beszéltetés arányait a szubjektív lírai („Szubj. Lyr.”) részekkel akarta szembevetni, de ebbe a statisztikai konfigurációba éppen csak belekapott. (Lásd erről Király Erzsébettel közös könyvünk Négyesy-tanulmányát: *„Adria tengernék fönnforgó hajjai”*, 1983.)

A Zrínyi-eposz líraiságáról és személyességéről majd csak a sokműfajú költő-tudós, Sík Sándor esszémonográfiája mond újat (*Zrínyi Miklós*, 1941) – sok tekintetben Szerb Antalt követve, ahogy erre alább a *Zrínyiász* reflexióiról szólva rámutatok. Könyvének akár két lapját is idézhetném: „Az antik eposzi hagyomány ideálja a homerosi tárgyilagosság. Zrínyi azonban szinte lírikushoz illő közvetlenséggel szól olvasójához, nemcsak az előszóban, hanem újra meg újra a költeményben is. [...] Es Zrínyinek ez a szubjektivitása teljesen tudatos. Az egész hőskölteményben állandóan éber a tudat: én írok nagy ősmről. [...] Legnagyobb erővel érvényesül ez a költemény végén, ahol őse vitéz vééréért Isten kedvébe ajánlja magát, és a *Peroratio*-ban [...]. Az eposz elején a maga nevében fohászkodott Szűz Máriához, magával is végzi a művet. Közben is meg-megmutatja magát. Egy helyen leírja barátait, rokonait; más helyen elmondja, hogy írás közben harcra kell mennie a támadó kanizsai török ellen. Meg-megszólítja hőseit, mint pl. ebben a nagy írói önértetű strófában: »Ó áldott, ó boldog, ó erős vitézek« [...]. De belerajzolja magát közvetve is a költeménybe: a maga képére alakítja hőseit [...]. A hősök vallásos felfogásában, a Zrínyi ajkán megszólaló keresztény rezignációban, a szerencséről való elmélkedésekben [...] lehetetlen meg nem érezni a költő legmélyebb, legbensőbb líráját.” (*I. m.*, 67–69.)

Az ötvenes évek reprezentatív Zrínyi-monográfiájában (1954) Klaniczay Tibor a költői kérdés, közbeszólás, felkiáltás, helyeslés, biztatás példáit „az epikai stílus sajátossága”-ként értelmezi (1964², 264–265), s mint a költőből kiváltott „szubjektív megjegyzés”-t szinte csak az Embrulah-epizód két sorát (X, 57), és – igen meggyőzően – az eposznak a Zrínyi-utódokra vonatkozó, „önmagára értett” utalásait (*I. m.*, 316–317) emeli ki. Ez utóbbi helyek szubjektivitása nyilvánvaló, de legalább ilyen érdekesek ama locusok, amelyeket én legszívesebben „áthallások”-nak neveznék. Például: „Mert tégedet nem holt, hanem ki mast is él, / Dicsér és nevedről tisztességet beszél” (II, 71); „Én, én, ha az ti győzhetetlen szívetek / Annyit ér, az mennyit mivelhet kezetek, / Én lések dicséretre vivő vezértek, / Avagy megmaradandó hirrel halok meg” (III, 91). Ezeket a szigetvári hős mondja, de ki nem hallhatja ki belőlük, ki nem hallhatja át a XVII. századba a költő azonosulását és a hadvezér aspirációit.

A *Zrínyiász* szubjektivizmusáról szólva Sík Sándor és Klaniczay eredményeit Szörényi László gazdagította A *„Szigeti veszedelem” és az európai epikus hagyomány* című tanulmányával (1979). Kiemeli a feledésből Király György gondolatát (1920) Zrínyi mindenekfölötti dicsőségvágyáról (Négyesy is ezt

visszhangozhatja 1934-ben); hangsúlyozza Marino ösztönzéseit, aki *Adoné*-jába „beleépítette saját életrajzát”; Zrínyi hőskölteményében olyan művet lát, amely „széttéphetetlenül” egybekapcsolja „nemzete sorsát és sajátját”. Nyomatékosan rámutat, hogy Zrínyinek sikerült „megteremtenie dédapjából a szigeti Hektort, Vergiliustól viszont elsajátította a leglényegesebbet, minden újkori műeposz lelkét: az egyidejű múlt- és jövő-irányultságot”. Sziget védőserege ilyenformán „az eljövendő méltó társadalom kismintája”. Vergiliusnál „és az újkori műeposz nagyjainál a jövő-irányultságot biztosító vonatkozási pont mindig egy-egy kiemelkedő vagy annak vélt történelmi személyiség, uralkodó vagy vezér”: Vergiliusnál Augustus, Camõesnál Sebestyén portugál király, Tassónál Estei Alfonz herceg, Miltonnál Cromwell. „Zrínyinél ez hiányzik, s a Habsburg uralkodókra tett célzások hiánya nemcsak a költő politikai gondolkodásából magyarázható, hanem abból is, hogy ilyen [...] csak egy lehet, s ez egyértelműen maga a költő Zrínyi felé mutat.” Szörényi László ezen a ponton hivatkozik Sík Sándor *Zrínyijének* arra a helyére, ahol Sík két kézzel merít Szerb Antalból („Ezt a hőskölteményt olyan költő írta, aki *maga is eposzi hős*” stb.), s ezzel a lappal néz szembe az a másik, ahol meg Sík Sándor eredeti gondolata áll (amit az én emlékezetem sokáig Szörényi Lászlónak tulajdonított): Zrínyi eposza „elején a maga nevében fohászkodott Szűz Máriához, magával is végzi a művet”. (Király Erzsébet hozzátétele: az természetes, hogy a költő magának invokálja a mindenkori műzsát.) A jövő-irányultság kérdését Szörényi az orális költészet hatásával is összefüggésbe hozza: „a naivabbra színezett főhős, a szigeti kapitány és közte, dédunokája között létesített, a kiválasztottságot és jövőirányultságot líraian saját személyében összpontosító tendenciát a naiv epika genealógiai beállítottsága megerősíthette.” (Idézeteim a szerző tanulmánykötetéből: *Hunok és jezsuiták*, 1993, 21–24.)

Szörényi László felismerései értelmében – folytatva gondolatmenetét – sző sem lehetett például arról, hogy Zrínyi megírja ama király-epigrammáinak teljes sorozatát, amiből csak az *Atilla* és a *Buda* s az eposz hőseiről szóló darabok készültek el. Az *Oratio Sancti Ladislai* egykori elszónoklója még egy *Szent László*-epigrammát sem írt, s *Hunyadi*- és *Mátyás*-epigrammája sincsen (a Hunyadiak eposzi nagyságrendjét a *Mátyás-elmélkedések*be transzponálta, titkos hangsúlyokat téve a Hunyadiak–Zrínyiek analógiájára); hogy vehette volna hát tollára a Habsburg-uralkodókat?! (Szegény Listius a *Magyar Márs* epigramma-sorozatában nem győzte teljesíteni ezt a penzumot.)

Kéziratom olvasója, Király Erzsébet szerint a költő már csak azért sem tehetett volna aktívabbá a XVI. századi Habsburg-uralkodót, mert róla köztudomású volt, hogy Szigetet (és így az epikai ügyet is) cserben hagyta. Másik észrevétele az úgynevezett kiszólásokra vonatkozik: „Az epikusnak szabad »kiszólni«, megszólalni Arisztotelésznél is (*Poétika*, III), bár keveset szabad beszélnie (XXIV). Zrínyi erősebb személyisége barokk sajátossága is, kettős

értelemben: a minduntalan megnyilvánuló jelenlét, és annak »tragédiai« karaktere folytán. A barokk tragikum átütően lírai megnyilvánulásokat ismer. Ehhez a »tragédiai líraiság«-hoz járul a »retorikai lírai« –, mindkettő azt jelzi, hogy Zrínyi önnön átütő erejét, sőt önnön »reflektív heroizmus«-át is mindenképpen *szolgálatba* kívánja állítani: »jöjjetek velem, mert én egyedül is megyek!« Zrínyi beszéde [V. ének] rendelkezik a »bemutató beszéd« (Arisztotelész, *Rétorika*, I, 9, főleg 1366b–1367b) tulajdonságaival. Szól a biza-kodó lelkiállapotról (II, 5, 1383a–1383b); lásd még Gottfredo beszédét (Tasso, *Gerusalemme liberata*, V, 90–91). Számos elem utal arra, hogy a személyesség-nek itt erősen az az értelme: »veletek vagyok, együtt, egyként tesszük, amit kell, tehát az én esküm a tiétek is legyen, az én erőm erősítsen meg ben-neteket.« Hozzáteszi még: dolgozatommal igazolva látja, „amit egykoron Zrínyi eposzának tragédiai jellemvonásairól írt. »Csak« azt nem jelezte, hogy Zrínyi jelen van *ebben is*”. Az utalás a Tasso és Zrínyire vonatkozik (1989, 137): „kétségtelenül bizonyos típusú Arisztotelész-értelmezésre vezethető vissza a *Szigeti veszedelem* kifejezetten drámai karaktere.” Ez „a tragédiára jellemző sajátosságokat is” jelent; „ilyen a félelem és szánalom felkeltésének, valamint a katarzis megvalósulásának egy sajátos fajtája”.

És hogy megköszönjem mások – elsősorban Horváth Katalin és Csillag István – kritikai észrevételeit is, utalok még Nagy Leventének arra a korábbi tervezetére a *Szigeti veszedelem* „narratológiai elemzésé”-ről (Irodalomismeret, 1997/1–2.), amit kéziratomra tett megjegyzéseivel most tovább munkált. Nincs véle vitám, csak azt hangsúlyozom: az én módszerem a művészi tények megfigyelésével ezúttal az volt (amit maga is helyesen nyomatékosít), hogy „az eposz narratív struktúrájából »kifele« mutató lírai helyek személyességének alkotáslélektani és életrajzi mozgatórugóit feltérképezem”. Ezáltal valóban az derül ki, „hogy a *Szigeti veszedelem* szövege nem egynemű, hanem legalább két diskurzus párbeszédéből áll”. Ezt a két diskurzust szemlélteti az alábbiakban az életrajzi „én” és a narrátor megszólalásainak szétválasztása (vagy szétválasztási kísérlete). A minuciózusabb rétegekre bontás eredményeit Nagy Levente narratológiai vizsgálataitól várjuk.

Zrínyi már verseskönyvének címében érvényre juttatja művének „líraian saját személyében összpontosító” tendenciáját: *Adriai tengernek Syrenaia groff Zrini Miklos!* Tasso és Marino is „a Tírrén-tenger szirénái” (Vergilius a „gloriosa l’alma sirena”), de eszükbe sem jut ezt olyan súlyos öntudatú kijelentésként könyvük homlokán hordoztatni, mint Zrínyi merészen elgondolta s véghezvitte.

Az „Adriai tengernek Syrenaia”, azaz ’Magyarország költője’ (Vergilius-rangú költője) a *Syrena*-kötet ajánlásában országa politikai-társadalmi vezetőrétegéhez, főnemes osztályosaihoz fordul: nekik dedikálja művét, s kéri az Istent, harcban kiömlő vérét is „utolsó csöppig hasznossan” nekik „dedicálhassa”. A poétikai fogalmak foglalatla, *Az olvasónak* megnyugtatta a költői for-

mulázású politikai program megszólítottjait: „az én professiom avagy mesterségem nem az poesis, hanem nagyobb s jobb országunk szolgálatjára annál: az kit irtam, multságért irtam.” Ami persze igaz is, nem is, hiszen Zrínyi egyszersmind abszolút költő. A *Dedicatio* politikai célkitűzését és *Az olvasónak* poétikai programját is a lehető legszemélyesebben, csupa első személyű kijelentéssel adja tudtul: *dedicálom, munkámat, véretem, dedicálhassam; énnekem, irnom, énnékem, véghez vinnem munkámat, hasomlitom, kérkedhetem, az én professiom, mesterségem, irtam, irtam, nem várok, nekem, irtam, tudtam volna, munkámat nem szántam volna, verseimben, szemlélhetem, mondom, nem corrigáltam munkámat, üdöm, első szülése elmémnek, corrigálnám, kevertem, tanultam, kevertem, gondoltam, szómat, tulajdonítottam, tanultam, Irtam, nem tagadhatom, nem bántott, tanultam.* (És a felsorolásból még hiányzik az „országunk szolgálatjára” s az „Isten velünk!” amelyek úgynevezett személyes többesszámok. Ezeket azonban – a „mi bineinkért” [I, 93] és a „mi kiléptünk” [IV, 61] kivételével – határesetnek tekintettük, és nem kerültek bele az eposz grammatikai „én”-t reprezentáló antológiájába.)

Az olvasónak erős első személyűségét az I. ének Ovidius-imitációja, az „Ille ego” (Tr. IV, 10), aztán a *játszottam*, a *Küszködtem*, a vergiliusi „Fegyvert s vitézt éneklek” („Arma virumque cano”), a *te, ki, a koszorudat, a koronád, a hívom irgalmadat!* stb. mintha folytatná. Ám ez csak látszat, mert *Az olvasónak* jóval az eposz után, a *Syrena*-kézirat összeállításának legvégű fázisában, közvetlenül a nyomdába adás előtt készülhetett. Inkább *Az olvasónak* a folytatás, hiszen mint Sík Sándor megfigyelte: a roppant eposzépítmény első és utolsó sarkköve is egy-egy *én*-elszólás: „*Én*, az ki az előtt...”; „*Ő* vitéz véreért vedd kedvedben *fiát*”, azaz vedd kedvedbe a szigeti hős dédunokáját; vegyél kedvedbe, „*Vitézek Istene*”, *engem*. Ha *Az olvasónak* fogalmazása előtt Zrínyi szeme végigszántott a verseskönyv kéziratán, mind az eposz, mind a kötet befejezése saját személyességét tüntette elő, hiszen a XIV. és XV. ének kurzív záróstrófája lírai hangú applikáció, a *Peroratio* legutolsó sora pedig saját epifátuma lehetne: „*Vigan burittatom hazám hamujával.*”

A szigeti ostrom 1566. évi történetének elbeszélése egyszerre idézi a nyolcvan esztendővel korábbi idöket és a megírás XVII. század közepi körülményeit. Ezt a két időt szembesítettük már egymással egy Zrínyi-konferencián (vö. Kalocsai Krisztina, *Zrínyi csillagai – Az égbolt képe Szigetvár és Csáktornya fölött 1566 nyarán és 1647–48 tavaszán*, Somogy, 1990/4.); a személyes locusok alábbi tipológiai tájolása is a két idősík figyelembevételével történt. A grammatikai alany kettéválasztását *É.* (= *én*) és *N.* (= narrátor) jelöléssel mind a szöveggyűjteményben, mind a szövegtipológiában elvégeztem (az antológia feltünteti a közhely = *k.*, a reflexió = *r.*, a jelenidejűség = *j.* eseteit is), s az értelmezések megkülönböztetik Zrínyi tényleges személyességét a narrátorszerep grammatikai alanyiságától. A kettéválasztás nem sikerült

mindig teljes bizonyossággal,* mert a kétféle én-szerep olykor a valóságban is keveredhet, nem is szólva arról, hogy a döntéshez inkább csak alkotáslélektani meggondolások s életrajzi és filológiai összefüggések nyújthatnak segítséget. Fontos referenciának tekintem magát a *Szigeti veszedelem* szövegét: ha például egy nyilvánvalóan személyes hely moccanását a szöveg korábbi hányadában dokumentáljuk, a személyes színezet arra akkor is kiterjeszthető, ha nem az én, hanem a narrátor megszólalásának látszik. És ez igaz lehet fordítva is: ahhoz, hogy személyességet valószínűsíthessünk, a szöveghelyzetben célszerű rámutatnunk előzményekre. Lássunk erre egy-egy példát. A Juranics–Radivoj-epizód Zrínyinek legszebb személyes líráját megszólaltató részlete (IX, 77: „O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!...”), a két életre-halálra jó barát siratása, a maga érzelmi túlfűtöttségével visszasugározza a személyességet az előzményre is: „Radivoj visszanéz, s nem látja az társát; / Gondold meg az ő rettenetes bánatját...” (IX, 62). Ezért merem a 62. strófa mellé az É. (= Én) és az N. (= Narrátor) jelét tenni: itt tehát a narrátor szól, de beleékelődik a versszak egy sorába egy személyes, jelen idejű vallomás is. (Lásd még ugyanezt az összefüggést a IX, 62 és a XIII, 22 között – a kérdést a reflexiókról szólva tárgyalom.)

A VII. ének Zrínyit felléptető csatajelenetében a szigeti kapitánynak ezt veti oda az élcés Szanzak Benavir: „Kibujtál likodbul, hamis álnok róka, / Oda már meg nem térsz, noha esszel rakva. / Futáshoz termett lábod, ez koporsója / Lesz álnok testednek s ez utolsó óra.” (VII, 72.) A szigetvári hős öt versszakkal odébb halálos kardcsapással és viszontélcével válaszol Benavirnak: „Leesik Benavir, s lelke torkán hörög; / Estében fegyvere iszonyuan zörög. / Ihon szaladáshoz termett kéz, eb török, / Földre lefektetett, s itt fekügyél örök.” (VII, 76.) Az eposzíró Zrínyi, mint narrátor, a ’szaladáshoz termett lábod lesz koporsód’ ötletben meglátja a szellemes, szójátékos válasz lehetőségét: a láb-ra a szablyát emelő kéz-zel felel. A második helyen ez a szójáték azonban már nem a narrációhoz tartozik, hanem a költő jelenkori szövege. Jellemzőnek tartom, hogy a Négyesy-kiadás nem teszi idézőjelbe, tehát nem tekinti a szigeti hős válaszában (pedig tekinthetné annak is). Az idézőjel-nélküliség immár a költő Zrínyi sorává avatja, aki azt demonstrálja vele: tudom én művem díszíteni szójátékkal is (mint tudták nagy XVII. század eleji kollégái, Shakespeare és

* Tájékoztatásul íme *A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában* című antológia csak az Én és a Narrátor megszólalásaira szorítkozó locus-katalógusa: É. I, 1–6, N. I, 75–76, 92, 94–95; N. II, 19, 32, 39, É. II, 44–45, 50, 58, 60; N. III, 1–3, 6, 55, 68–69, 80, 103, É. III, 117; N. IV, 1–3; É. IV, 4–11; N. IV, 23, 25, 69, 77, 84; N. V, 46, 49, 54, É., N. V, 59–60; N. VI, 2, 65, 69, N., É. VI, 70–71; N. VII, 16, 20, N. VII, 65, É. VII, 76, N. VII, 80; É. IX, 1–4, N. IX, 53, É. IX, 62, 77–78; N. X, 31, 45, 48, N., É. X, 55, 57, 60, N. X, 95–96, 102, É. X, 103; N., É. XI, 1–2, 74, N. XI, 48–52, 54, É., N. XI, 109–110; N. XIII, 16, É., N. XIII, 22, 98; É. XIV, 1–12, N. XIV, 69, É. XIV, [115]; N. XV, 52, 58, N., É. XV, 59, É. XV, 83–84, 108–[109].

Donne is), s ha már leírtam a „futáshoz termett láb”-at, most felelek rá a kéz ötletével. Itt tehát megint kettős lesz a minősítés (N. és É.).

A személyes árnyalat olykor még a narráció közhelyes fordulataiban is megfigyelhető.

A narráció közhelyes fordulatai, személyességjelekkel

Zrínyi afféle kiszólásai, mint az *azt tudnád* (értsd: 'azt hinnéd': I, 76; II, 39; III, 55; V, 46; VII, 20; X, 31; XIV, 69) az olvasó második személyű, jelenbeli megszólításai, de az *azt mondom* (I, 92), a *nem vélnéd* (II, 32), a *látom* (XIV, 98), a *látod* (IV, 25), a *nem tudom* (IV, 77), a *gondolnád* (VII, 16), a *nem látnál* (XII, 54) stb. mégsem sorolhatók egytől egyig automatikusan az eposzírás jelenének idejébe. A kontextusból derül ki, hogy csak közhelyes beszédfordulatok, az olvasóval tartandó kapcsolat mechanikus „segédigéi”-e, vagy esetleg személyes, élményi és jelen idejű közlések. Igazán a sok *azt tudnád* sem jelen idejű, sem személyes tartalommal nem bír. De ha például a „Legbelsőbb Schytiából való tatárok” (I, 90) dicső tetteiről van szó, és róluk ezt olvassuk: „Ezek soha egy helyre nem fordultanak, / Az mellyet fegyverrel nem hódítottanak, / *De inkább azt mondom*, hogy elpusztítottak, / Valamerre ezek világban jártanak” (I, 92), akkor a „*De inkább azt mondom...*” olyan stilisztikai értékű fokozó frázisnak minősül, melyet a Zrínyi-művekben többször hangsúlyozott rokonnépi hiedelem szimpátiái erősítenek. Hogy itt nyilvánvaló a személyes színezet, igazolja a következő indoklás (I, 93): „De mi bineinkért rajtunk maradtanak, / Istentül ostorért mert úk hagyattanak.” Az eposz alapeszméjéről van szó, Zrínyi minden magyar bűneiről beszél többes számban, de személyessége teljes hitelével, és a történetmondást megszakítva. Ugyanitt, két strófával odébb, hasonló helyre lelünk: „Soha az scitákat senki meg nem verte, / Sem ú veszedelmeket soha meg nem érte; / Mitridates király háborgatni merte, / *De mondd meg énnekem*, mit vihete végbe?” (I, 95.) A III. ének ama sorsdöntő utalása pedig, mely szerint Szulimán Eger helyett mégis Szigetvár ellen fordul, ezzel a hangsúlyossá tett, személyes színezetű intonációval kezdődik: „*Im megmondom okát* az ő haragjának...” És következik az úgynevezett siklósi epizód megokolt előkészítése s történetének elmondása.

Lesz még szó alább azokról a helyzetekről és epizódokról, amelyekbe a költő szinte beleképzeli magát. Efféle a frázisszerű fordulatok közül is idézhető. A *nem tudom* a IV. ének 77. szakaszában a költő tűnődésének, meditációjának jele a szultán valódi vagy csak szavakban hangoztatott bátorságáról: „Mutat bátor orcát Mehmetnek sátorban; / Szüvében, *nem tudom*, ha mint szájával van” (IV, 77–80). A *Mondom* sem csak töltelékszóként (VI, 2), hanem fokozó-ismétlő funkcióban, a kiemelő hangsúly eszközeként is előfordul: „Jün Balázs deák is hatalmas Bikával, / *Mondom*, bizony hatalmas Bika Andrással...” (V, 54). Az *Azt mondám* másfajta fokozó-ismétlő funkciójára szín-

tén hozható példa: „Azt mondtam, hogy ő fél, de nem, hogy megijedt” (XI, 80; értsd: „de nem [azt mondtam], hogy”). A *Láttad-é* ugyancsak utalhat mindenki által (a költő által is) láthatott közönséges látványra („*Láttad-é*, hangyákat mikor megbolygatják? / Mint sietséggel ide s tova futkosnak, / Nyomorultak nagy tojásokat hordozzák”, VI, 65; „*Láttad-é* ledülni régen nevelt tölgyfát, / Kit erős kötéssel borostyán lehuzhat?”, X, 45), de bevezetheti különleges, feltehetően személyes élmény hasonlatba emelését is: „*Láttad-é az Halált az falon leírva*, / Mely rettenetesül kaszáját hordozza? / Bán oly rettenetös az török táborban” (X, 103). Ismeretes, hogy a Zrínyi-kutatás ezt a helyet már rég a pisai Camposanto Traini-freskójával hozta kapcsolatba (1910); Szörényi László pedig más toscanai és isztriai Halál-freskókat említ gimnáziumi szöveggyűjteményében. „Mely rettenetesül kaszáját hordozza” a repülő Halál, azt a Traini-freskón a kasza pengéjének hatalmas átmérője is elborzasztóvá teszi. A Halál-freskós versszakot egy közönségesebb látványra reflektáló szakasz előzi meg. A hasonló frázissal intonált két strófa egymást folytatja, összetartozik; akárki lehetséges tapasztalásához Zrínyi hozzáteszi a különlegeset, az egyedit, azt, amit az ő emlékezete merít fel élményeiből (X, 102–103):

Nem látnál egyebet pornál s magas füstnél,
Kit kovályogva visz az lengedező szél,
Jajgatással kevert; jár köztök az veszél,
Omol kéméletlenül pogány török fél.

Láttad-é az Halált az falon leírva,
Mely rettenetesül kaszáját hordozza?
Bán oly rettenetös az török táborban,
Mint kasza előtt fű, hull török halomban.

Ehhez hasonló hely a *Zrínyiászban* Delimán erejének s hatalmas haragjának szarvát köszörülő bikához hasonlítása (XV, 83–84):

Igy monda s kezével megrázá nagy dárdát,
Neveli magában hatalmas haragját,
Amfiteatrumban így láthattál bikát,
Az ki az fővényben köszörüli szarvát,

Mely kapál csarnokon s fuja az fővenyet,
Látván maga előtt kevély ellenségét,
És előbb próbálja fában nagy erejét,
Hogysem ellenségre kivigye fegyverét...

Az így láthattál közhelyessége ellen megint az élményi meghatározottság vethető. Már Klaniczay Tibor rámutatott Zrínyi-monográfiájában (1954): „Talán nápolyi tartózkodásának az emlékét őrzi a *Szigeti veszedelem* XV. éneké-

nek 83. versszaka, amely egy bikaviadal jelenetét idézi fel, – illet Zrínyi csak a spanyoloktól kormányzott Nápolyban láthatott.” (Láthatott Velencében és Rómában is – tehetjük hozzá –; a bika feláldozása velencei karneváli látványosság, a római bika- és tehénviadalokat a Palazzo Farnese előtt vívták. Vö. *„Adria tengernek fönnforgó habjai”*, 1983.) Feltűnő a bika-hasonlatot bevezető három versszak epigrammatikus zártsága és lírai túlfűtöttsége is (81):

O, szívem, állj elő, o, én vitézségem!
Mit rettegsz kaurtul, megnőtt emberségem?
Ez nap s ez az óra az egész életem
Megfényesíti vitéz cselekedetem.

„O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!” (IX, 77); „Ez a hely s ez a vár legyen dicsőségünk, / [...] Mindenképpen emberek s vitézek legyünk, / Ugy marad meg örökkén az mi szép hírünk” (V, 34) – idézhetjük Delimán vallomásának előzményeit a *Peroratiót* is előlegező V. és IX. énekből. Ha azokat a költő Zrínyi személyes líraisága hevíti, itt sem lobog más láng. A „megnőtt emberség” és az „emberek s vitézek” is egy töről metszett: ugyanazt a *fortis virt*, a ’vitéz ember’-t jelenti. Arany Homéroszból, Vergiliusból hoz rá példát, prózájában Zrínyi Mátyás apjára, Hunyadi Jánosra alkalmazza. A Zrínyi-próza arra is bizonyíték, hogy Delimán valóban a katonaköltő Zrínyi önvallomását közvetíti: „Az ember az egész életét úgy rendelje el, hogy jól halhasson meg, mert finis coronat opus. [...] legfőképpen a vitéz embernek vagy legnagyobb particularitása ebben, és egy szép halál az egész elfolyt életét megfényesíti.” (A *Vitéz hadnagy* 52. centuriájából idézi Király Erzsébet, Matúra-Zrínyi, 1993, 244.)

Még egy példát végezetül az úgynevezett „közhelyes” fordulatokra! Érintem alább a reflexiókkal (elmélkedésekkel) összefüggő lírai locusokat. A most tárgyalt beszédfordulatok közül a *Legyen nekem...* helyezkedik el ilyen elmélkedő szövegközegben (XI, 1–2):

Még aljos szüvet is nagyra visz boszuság,
Nem hogy hártaltant, kit nem bir okosság:
Legyen nekem Achilles ebben bizonság,
Kit harcra tartóztatott egy kis boszuság.

O, ha ment lehetne némely ember ettül!
Jobbat nem kérhetne világon Istentül,
Mert némely boszuság igen üdőtlenül,
Némely pedig kárral maga fejére dül.

A sértődöttségből és a haragból támadt bosszúról elmélkedő Zrínyi klasszikus példát idéz „bizonságként”, s mintegy magát biztatva nyomatékosítja az

igazságot Akhilleusszal. Delimán szégyene, majd elbujdosása az Achilles-exemplum fényében jobban megvilágosodik. Mindez a Delimán-epizódot megokoló Zrínyi költői műhelyébe enged bepillantást.

Reflexiók, átélés, beleélés, életrajzi alanyiság

A *Szigeti veszedelem* legintenzívebb líraiságú XII. éneke (amelynek már intonációja a XVI. századi szerelmi széphistóriákat idézi, vö. 1–2, 10–17) Cumilla és Delimán tragikus szerelméről szól. Voltaképpen egy közhelyes fordulat vezet be ama híres jelenetét is, amelyben reflexió, átélés, beleélés s kétféle idő (az eposzi történet és a megírás ideje) fonódik össze: „*Mit mondjak ezeknek összejűvéséről*”?! A nászjelenet kulcsmondata ez a „Hallgass tovább, Musám”-mal együtt (XI, 48–52):

48. O, mely igen tudatlan ember elméje!
Ha tudná némellyik, mi lesz jüvendője,
Sok cselekedetét bizony elkerülné,
Delimán Cumillát bizony elkerülné.
49. Futtok egymás után, mint egy szerencsések,
De majd mind ketten lesztek szerencsétlenek.
Vaj, ki szörnyű cérnát Párkák fonnak néktek,
Egyszersmind szakad el evel örömtők!
50. *Mit mondjak ezeknek összejűvéséről,*
Szerelmes ifiaknak sok szerelméről?
Duplázzák csókokat egymás szája körül,
Venus triumfusán kedves szüvök örül.
51. Mint borostyán fával öszvekapcsolódik,
Mint kigyó oszlopra reá tekereszik,
Bachus levele is fára támaszkodik,
Ennyi mód két phoenix öszvecsinglődik.
52. *Hallgass tovább, Musám.*

Arany Jánossal szólva Zrínyi már az I. énekben elbeszéli, „hogya Delimán, országlátni jártában megszerette a szultán gyönyörű leányát, de akkor hazament Krimbe, és most haddal jött meg, hogy bajnoktettei által a leányt atyjától kinyerhesse, azonban későn, mert Szulimán a lányt időközben Rustán bégnek adta”. (Zrínyi és Tasso, Arany Összes művei, X, 1962, 352–353.) Rustán kigúnyolja a Sziget várából elmenekülő Delimánt, aki megöli. A költőre most az a feladat várt, hogy a megözvegyült Cumillát beleszerettesse férjének gyilkosába. A mitológiai determinációt hívja segítségül: Cupido „átallüvé vala

nyilával” Cumilla szívét, és ő mindjárt a férfiatlan, a „dög”, az impotens Rustán „fertelmes ágyát” kezdi emlegetni. A szerelmes szűz Cumilla – és ez már a mitológián túlmutató lélektani indoklás – az „unalmas”, a „fertelmes” Rustán gyilkosában a szabadítót, az igazi férfit látja. S hogy egymásba-elmerülésük következményét, a tragikus elválást is sejtesse, Zrínyi az anticipáció sötét kárpitja előtt játszhatja a jelenetet. Az egyszerre első és utolsó (a szűz Cumillának legelső és legutolsó) szerelmi egyesülést ábrázolva bevallottan keresi a megfelelő szavakat, s beleéléssel veti papírra a régi magyar költészet legelőkészítettebb, legmámorosabb szerelmi jelenetét. Diadalmasan triumfál Venus: mint borostyán a fatörzzsel, mint kígyó az oszloppal, mint szőlővessző a karóval, mint porzós datolyapálma (*phoenix dactilofera*) a termős datolyapálmával, úgy *csingolódik össze*, azaz öleli egymást összefonódón himbálózva Cumilla s Delimán...

Vergilius eposzában nimfák a tanúi Dido és Aeneas egyesülésének, Tassónál – akit Zrínyi most is eredeti módon követ – két leskelődő lovag az Armida és Rinaldo között már megtörtént „öszvejűvés” hitelesítői. A *Zrínyiász*ban nincs kívülről tanú: maga a költő, a szerelmes, a fiatal férj Zrínyi az, aki nemcsak tanúsítja, hanem át is éli, személyes hitellel is átforrósítja Cumilla és Delimán páros gyönyörűségét, s mintha elszégyellné, mert megint magát: „*Hallgass tovább, Musám!*” (A *Divina commedia* Paolo és Francesca szerelméről szóló történetét éli át így a Sommo Poeta: a *Pokol* V. éneke azzal kezdődik, hogy Dante, aki már korábban könnyezni kezdett, „a szerelem halottai” tragikus sorsát végighallgatva ájultan földre rogy.)

A *Szigeti veszedelem* nászjelenete az epikus előkészítés után reflexióból és anticipációból fejlik elénk. A reflexiónak Arany a *Zrínyi és Tassó*ban a III. és IV. énekről szólva szentel figyelmet. „A Zrínyiász harmadik énekéhez jutánk. Ez általános elmélkedésből indul ki, hogy »ember tanácsa nem állandó [...]«. Az éneket reflexión kezdeni, Ariosto ismeretes modora. [...] Virgil- és Tassónál aránylag gyér s mindig rövid az ily elmélkedés.” Zrínyi „sűrűbben nyújtja elmélkedéseit, de mégsem oly sűrűn, hogy eposzát elnyomná a száraz didaxis. Oly helyre szövi azokat, hová éppen beillenek; majd cselekményből hozza ki mint tanulságot, [...] majd hősei szájába adja: ritkán elmélkedik saját személyében, akkor is megválasztja helyét. [...] Ilyen alkalmas hely reflexióra az ének kezdete, midőn az érdek valamely cselekmény iránt még nincs feszülőben, midőn az események rohama nem gátolja még a nyugodt körültekintést. Ariosto csaknem minden éneke elején tart efféle pihenőt, Zrínyi nem oly gyakran.” A győzelem után, amely a III. éneket oly „szívemelően zárta be, költőnk hosszabb tűnődésnek engedi magát a *szerencse forgandó voltáról*. (IV. 1–11.) [...] Majdnem úgy tesz, mint glossaköltő, ki a felvett idegen gondolatot önállóan írja körül, magyarázza, ékesíti. Különben már volt alkalmam érinteni, hogy az ily elmélkedő kitérés az ének elején Ariosto modora, kit szerzőnk az előbbi ének bezártával is szem előtt tartani látszék.” (I. m.,

363–364, 399–400.) A „reflexió”, a „tűnődés”, az „elmélkedő kitérés” fontosabb példáit Arany *A cselekmény párhuzamos helyei* című összeállításában is felsorolja: III. „Az ének reflexión kezdődik. [lásd] Ariosto.” IV. ÉNEK kezdete reflexio. Ariosto.” IX. „Az ének elején kitérés Ariosto modorában.” XI. „Kezdet, reflexióval. Ariosto modorában.” XIV. „Kitérés. Ariosto XLVI.” Az eposzi szerkezetről szólva kétféle reflexiót különböztet meg: „Elméledő kitérés (reflexió). Alanyi kitérés.” (I. m., 407–410.)

Hozzáteendő Arany pontos megfigyeléseihez, hogy a reflektáló elmélkedést (vö. „Esek [...] elmélkedésben”, VIII, 5) Zrínyi többnyire személyessé teszi hitelessé, még akkor is, ha „nem elmélkedik saját személyében”. Személyesség és líraiság a reflexiókkal tehát rendszerint összefüggenek, ahogy ezt a XII. ének nászjelenetének előreflexiói is tanúsítják. Az anticipáció némiképp szintén reflexió: a költő kiszól az elbeszélésből a hősök bekövetkező tragikus végzetére vonatkozóan. Arany az „epicai előlegezés” természetéről is a nagy költő-tudós hitelével nyilatkozik, s „szép példá”-nak „erre magát Zrínyit” tartja, „ki a második énektől kezdve ismeri végzetét”. (I. m., 365–368.)

A Szigeti veszedelem egyik nagyszabású énekindító reflexiója a IV. ének tizenegy strófányi incipitje, s ez is igazolja, hogy a reflexió milyen szorosan összefonódhat a személyes hitelű anticipációval. Vajon mi az oka, hogy Kazinczy, aki 1817. évi Zrínyi-kiadásában a reflexív énekkezddéseket a *Zrínyiász* címmel az I., II., VII., IX., X., XI., XIII. ének esetében – sokszor vitathatóan – elkülönítette, a IV. énekre egyáltalán nem utal? Arany a *Zrínyi és Tassó*-ban le sem írja Kazinczy nevét, úgy látszik, Zrínyi-kiadását nem nyílt alkalmá megismerni. Ha forgathatja a Kazinczy-féle *Zrínyinek Minden Munkáját*, a reflexiók megállapításában tetten érte volna a nehezen megmagyarázható figyelmetlenségeket: a II. ének elején például nincs reflexió; a III, 1 viszont az; a VII, 1–4 nem; a VIII, 1–10 (a Hajnal-monológ: a „kételkedő elmélkedés”) igen; a XI, 1–4-ből és a XIII, 1–4-ből csak az első kettő, vagy inkább az 1–5. A IV. énekével vetekedő másik nagyreflexió, a XIV, 1–12 valamiért szintén elkerülte a széphalmi mester figyelmét. Gyanakodom, hogy mindebben mégsem Kazinczy, hanem a nyomda vagy a korrektor lehet a vétkes.

Megjegyzem még Zrínyi reflexióiról, hogy a személyesebb helyek vagy reflexiók után a megszakított történet többször sorközépen folytatódik, többnyire *De* és *Azonban* mondat- vagy versszakkezdettel: „Így szólla az gyermek. De nagy szigeti bán” (III, 40), „Hallgass tovább, Musám. Az török táborban” (XII, 52). Így van ez a IV. ének reflexiójának befejeztével is („Azonban az szép nap...”, IV, 12). Idézem, ami ez előtt áll (IV, 1–11):

1. Fut, fárad az ember és kap ez világon,
Véli, hogy állandó boldogságot adjon;
Nem hiszi, tövéből szerencse szakadjon
Markában, s kis édesért száz ürmet adjon.
2. Kit gyakran szerencsétlenség messzi kerül,
Valaha őrá is nagy usurával dül;
Mentül nagyobb hegyen forgó szerencse ül,
Annál nagyobb kárral és sebességgel dül.
3. Örül az szerencse ember esésében,
Azért ő elveszi, teszi csaknem égben,
Hogy gyönyörködhessek nagyobb esésében,
Mint juhász kűsziklán kűnek görgésében.
4. *Én tinéktek példát messziről nem adok,
Noha mennyi hajam van, annyit adhatok:
Mehmet bassa esetét jól hallottátok,
Ült magassan s bizott, de lá, lehanyatlott.*
5. Boldog, az ki jóban el nem bizza magát,
De kész szüvel várja szerencse forgását;
Mind jón, mind gonoszon állhatatlanságát,
Látjuk szerencsének sokféle játékját.
6. *Ihon most Zrininek jó szerencséje van,
De még őrajta is ennek hatalma van,
Ma az törökökön nagy győzdelme van,
Holnap vitéz fejét meglátjuk karófán.*
7. *Örülsz, Zrini Miklós, törököt megveréd,
Nem sokáig talán nagy árron megvennéd,
Hogy ne láttad volna az bassát, Mehmetet,
Mert halált és romlást csak ez hoz tenéked.*
8. *De nékem nem szabad illyeneket szólnom,
Mert az ő szent lelke Istennél van, tudom;
Hogy Szigetvárában meghal, tudta, tudom;
Azért el nem bizta magát, én gondolom.*
9. Mert állhatatlan szerencse ajándékját
Nem más szüvel vette, mint egy piros almát,
Az kit bánat nélkül mindjárt visszaadhat,
Avagy ha nem ad is, tudja, hogy megrothad.

10. *De talán historiánkbul mi kiléptünk,
És Sziget veszéséről elfeletköztünk.
Ugy tetszik, terhünket aval könnyebbétjük,
Ha arrul szólhatunk, kiben van sok részünk.*
11. *Szerencse énvelem is gyakorta mulat,
Mind édesset, keserűt egyaránt mutat.
Mulasson bár velem, annyit nem tréfálhat,
Hogy jól ne esmérjem állhatatlan voltát.*

Arany erről a reflexióról szólva teszi világossá, mit ért ő *elmélkedő* és *alanyi* kitérésen. „A szerencse forgandó voltáról” előadott tudnivaló: *elmélkedés* (1–3, 5). A Mehmet-példa bevezetése (4) és az utalás Zrínyi változó szerencséjére (6–7): az „*alanyi* színezet” bizonyossága. Ez az alanyiság azonban Arany szerint itt életrajzi jellegű: „a kegyeletes unoka” hangja, s nem a költőé. Az életrajzi alanyiság „csak a következő (10, 11) versfogatokban” veti el „leplét”: a költő „legottan magához tér, s alanyi érzelmeivel igazolja hosszas reflexióját”. (I. m., 399–401.) A reflexiót Arany fentebb „az akkori magyar költészet tanirányának” kellékeként minősíti, s bár „a korát haladó művelt ízlés” Zrínyijét éppen nem tartja „a tanító verselés” képviselőjének (I. m., 364), a reflexió iránt mégis némi rosszallással viseltetik. Az életrajzi és az érzelmi árnyalatú „alanyiság”-nak (értsd: líraiságnak, lírai természetnek) a személyesség és az átélés közös jeleként való felfogása oldhatná ezt a – Zrínyiben csak az eszményi epikus költőt tekintő – tartózkodást. (Király Erzsébet megjegyzése Arany reflexió-idegenkedéséről: „Érdekes, mennyire nem társítják ezt az »alanyi színezetet« a barokk tragikum és a barokk retorika alanyiságával. Mintha ugyan »csak« a líra sajátossága lehetne! Hová lennének az »egymásba átlépő« műfajok? Hová lenne az egymásba átlépő mű és szerző? Látszik, hogy a romantika nálunk sem kedveli a barokkot.”)

A „kegyeletes unoka” életrajzi alanyiságát az „apa-fiú” és a „nagyapa-unoka” helyzetbe sokszor átjátszott, azaz hozzá közelített dédapa-dédunoka kötelék magyarázza. A *Zrínyiászt* ezzel együtt az a kettős különlegesség teszi a világirodalomban is egyedülállónak, hogy vitéz őse „cselekedetét” a dédunoka „keze írja”, ráadásul a főhős és az író egyaránt törökverő hősök. A többször hangoztatott rokon-i kötelék a személyesség és a líraiság életrajzi referenciája, amit az eposzfőhős és az eposzíró hadvezér-professziójának azonossága még szakszerűvé is hitelesít. A *Szigeti veszedelemnek* erre a legsajátabb vonására, éppen Tassóval összevetve, már Riedl Frigyes utalt: „a költő egyszersmind hős volt, [...] eposzában megismerkedünk a török nép jellemével, míg Tasso törökjei az operába valók.” (Arany János, 1887.) Első nagy esszéistánk futólagos jelzéseit a XX. századi magyar esszé klasszikusa, Szerb Antal mélyítette el: „Tasso a kiömlő embervért bizonyára csak távoli iszonyodásból ismerte. [...] Zrínyi nem volt kívülről, ő maga is törökverő harcos volt, a maga karjában

tudta, milyen az, amikor a kard eleven húsba sújt, milyen az éjszaka a vártán, és hogy botlik meg hullában az ember.” A magyar költeményt *„egyetlenné teszi az eposzok előkelő családjában”*, hogy *„olyasvalaki írta, aki maga is benne van az eposzban, aki maga is epikus hős*. Képzeliük el, hogy az Íliászt Akhilleus írja meg, vagy az Aeneist a gyermek Ascanius, akit kézen fogva vezet ki atyja az égő Trójából – vagy hogy Nagy Sándor maga megénekli indiai hadmenetét. Ilyesvalami történik a Zrínyiászbán”. (*A magyar irodalom története*, 1934.)

Itt kell visszaaltnom Sík Sándorra, aki Szerb irodalomtörténetére való hivatkozás nélkül mondja ugyanezt (lásd kurziválásaimat): „Mi a magyarázata annak, hogy egy nagy epikai műben ilyen erős líra férhet el a nélkül, hogy epikai tisztasága elmosódnék? Könnyű rájönni a titok nyitjára. Páratlan jelenséggel állunk itt szemben. Ezt a hőskölteményt *olyan költő írta, aki maga is eposzi hős*, éppen olyan, mint költeményének hőse. Származása szerint hősenek unokája; mióta karját emelni tudja, ugyanazzal az ellenséggel harcol, ugyanolyan fegyverekkel, ugyanolyan vitézekkel; [...] *Zrínyi a világirodalom egyetlen eposzköltője, aki egyszersmind eposzi hős*. Mindazt, amit rajzol, átélte, egészében is, részleteiben is. Mikor hőseről ír, magáról írhat. Úgy is ír.” (*I. m.*, 69.)

Kiemeltem Szerb Antal Ascanius-hasonlatát: mert Zrínyi is látta és napról napra megélte a maga csataterein, amit várvédő őse látott és tapasztalt. És azt képzelte a Zrínyi-dinasztia hírének irodalmi triumfusáról, hogy majd az ő fia is megénekli apjának „hadmeneteit” – és majd a fiáét is megéneklik... Izsák-Ascaniusnak ugyanis ilyen jövőt szeretett volna remélni és invokálni a kisiú korai halálát sirató *Elegiában*: „Igy számlálom vala az én jövőndömet, / Hogy sok üdő múltván ez megvált engemet. / Hogy követi, meg is haladja versemet, / És szegény hazánkért igyekezetemet. // S zengőbb trombitával magyar vitézséget / Fogja énekelni erős kar erejét. / És hogy ü is osztán érdemljen illyet, / Kinek énekelhessék cselekedetét.”

És még nem is szóltunk öccséről, Péterről, aki a XIV. ének bő szavú reflexiójának lesz főszereplője: mintha már kiszemeltetett volna a megjelenendő *Syrena*-kötet horvátra fordítójául, hogy a Zrínyi-testvérpár az 1660-ban két-nyelvűvé tett verseskönyvvvel megint egyedülállóan személyes, „dinasztikus” írói életművet hozzon létre.

(Meg kell itt szakítanom a reflexiók értelmezését egy zárójeles kitérővel, hogy ezt a sajátos világirodalmi pozíciót legalább virtuális tipológiai analógiával szemléltessem. Addig míg Homérosztól Vergiliusig, Ariostótól Miltonig Zrínyi személyességét összehasonlítások eredményeként is szemlélhetjük, állítsuk párhuzamba csak a XVI. századi portugál Camoësszal. Már Négyesy László kiemelte 1914-ben, hogy hőseszményét, a „férfias erőt, a tárgy ez avatott szeretetét” Zrínyi nem vehette „mintáiból”, mert azoknál nincs meg. „Ez a Zrínyiásznak a műeposzok közt olyan különlegessége, melyhez csak a Camoens eposzában jelentkező eszmét, férfias nemzeti lelkesedést és tárgybeli avatottságot lehet hasonlítani.” *Camoens a portugál Zrínyi Miklós* – mond-

ta ki rövid jegyzete címében aggálytalanul Szabó Lőrinc is. *A lusiadák* szintén ariostói modorú reflexióinak, a költő személyes élményeinek és kiszólásainak bősége okán érvényes hasonlóság ez: gondoljunk csak a tengerész-katona Camões hajótörés-kalandjára, vagy arra a kis Mekong-parti itinerariumra, amelyet ennek kapcsán előad: VII, 80; X, 127–145. A hagyomány szerint Camões tengerészcsaládból származott, maga is harcolt a mókrok ellen, megsebesült, hosszú hajóutakat tett a távoli Indiába és Kínába, s a leghíresebb portugál hajós, Vasco da Gama indiai felfedezőútjának elbeszélésével épp olyasféle hitelű költői elbeszélést ír, mint a mi Zrínyink a maga világhírre jutott ősenek hőstetteiről. Arany Ariostóval, Tassóval említi egy sorban Camőest, de hasonló aggályai vannak véle, mint „a szenteskedő” és „kéjsovár” Tassóval: „ízetlen machiná”-nak tekinti például, hogy „Paphos istennője az indiai útról visszatérő portugall hősöket” – akiket természetes tengerész-szereleméhség kínoz – „fáradalmaikért a maga módja szerint, testi kéjekkel jutalmazza”. Tasso „oly szerencsés” tárgyválasztásához képest Arany szerint „Camoensé nem nyújt elegendő eposzi anyagot”. (I. m., 336, 426.) Semmi adat nincs rá, hogy a portugál politikai események iránt élénken érdeklődő Zrínyi ismerte volna *A lusiadák*at. De az nem lehetetlen, hogy tudomása volt Tassónak Camőeshoz írt szonettjéről, s ily módon mégis volt közvetett értesülése a portugálság nemzeti eposzáról.)

A zárójelből kilépve térjünk még vissza a IV. ének reflexió-incipitjéhez. A szerencse „a legnehezebb matéria, akin életemnek folyásában törődtem, és [...] ebből csináltam is symbolumot magamnak”: Sors bona nihil aliud! – vallotta meg Zrínyi a *Vitéz hadnagy* 6. discursusában. A szigetvári hős és a katonaköltő „élete folyásának” is „legnehezebb matériája” a szerencse. „Törődött” ezen már Zrínyi Szolimánról (II, 48) és vezéreiről szólva (III, 32, 39), s most a IV. ének reflexiójában éppen a siklósi Mehmet és a szigeti főkapitány kiszámíthatatlanul változó szerencséről – meg a hadvezér-eposzíróéről esik szó. Ez a többszörös összekapcsolás jól megokolt, a költő mégis meginti magát ismét: „De nékem nem szabad illyeneket szólnom, / Mert az ő szent lelke Istennél van, tudom; / Hogy Szigetvárában meghal, tudta, tudom; / Azért el nem bízta magát, én gondolom.” Ama költői „figura” ez, mondja Arany, „mely visszavétel (retractio, correctio) néven ismeretes”, mert mintha „feledné Zrínyi, hogy bajnok ősenek maga Isten kijelentette Szigetnél bekövetkező halálát. (II. én.)” A *tudom, tudta, tudom* – mert a *tud* „nem annyira biztos tudást, mint véleményt, legfőljebb hitet fejez ki” – Arany szerint „gyöngíteni látszik”, amit a költő a II. énekben már anticipált. (I. m., 400.) Arany mindent tud, azt is tudja, hogy a *tud* a régiségben (Zrínyinél is) inkább ’vél’, ’hisz’, mint ’tud’, ’ismer’ jelentésű (vö. *azt tudnád* = ’azt hinnéd’). De hogy „Zrínyi e helyen nem mint költő, csak mint kegyetes unoka beszél”, ezzel a véleménnyel a megszólító formulák intenzív személyessége is szembeállítható: a közvetlen odafordulás („Örölsz, Zríni Miklós”), amelynek tárgyilagosságát önmegszó-

lító jellegű intelem töredelmesebb líraisága követi („De nékem nem szabad ilyeneket szólnom”). A reflexió 7–8. szakasza között olyan a személyes hangot erősítő fokozás, mint amilyen az „alanyiság” leplét elvető 10–11. versszakok viszonya. „De nékem nem szabad”; „Szerencse énvelem” – hangzik össze a 8. és a 11. strófa. Ám a 10–11. sorrendjét (ha szabad egyáltalán effélén töprengenie az értelmezőnek) akár meg is fordíthatnánk. Ily módon a 9. strófa első sorát („Mert állhatatlan szerencse ajándékját”) a 11.-é „folytathatná” („Szerencse énvelem is gyakorta mulat”). Így a reflexió lezárása poétikai önintelem lehetne: „De talán historiánkból mi kiléptünk, / És Sziget veszéséről elfelejtöttünk.” A *historia* ugyanis máshol mindig ilyen hangsúlyos helyen kerül elő: „Ez az, kiről szólni fog én *historiám*” (II, 60); „Azt bizom negyedik rész *historiámra*” (III, 117); „Mert messzi elmentem *historiám* mellett” (XIV, 12). Az utóbbi hely a másik nagyreflexió *befejező* versszakából való.

Hadd hangsúlyozzam még, hogy a hosszú reflexióra a történetnek egy *azonban*-nal vagy *de*-vel való folytatása helyett két lírai strófa következik (12–13.): egy *moll*-, majd egy *dúr*-hangvételő. Amaz a napfelkeltét, emez a trombitaszóra felserkenő szigeti várvédők sorakozását festi. Amaz fuvalaszó: „Vidámétá világot ékes voltával”; emez dobdubügés: „Sok haragszavu dob tombolva robbana.”

Itt a helye, hogy a IX. ének személyes és lírai tónusát is részletezőbben világítsam meg, mint ahogy azt *A lírikus Zrínyiből* fent idézett értelmezésekkel tettem. Íme tehát a reflexió (IX, 1–4):

1. Hova ragadtattam én könnyű pennámtul?
Holott tanulhatnék Dedalus fiátul:
Kis készüléttel indultam tengeren túl,
Kis elme ez, ki ir nagy Atyám dolgárul.
2. Kiván nyugodalmat vers és historia,
Nem haragos Márssal lakik Musák fia;
Hangas dob, trombita Apollót nem hja
Verscsinálásokrul harcra s viadalra.
3. Engemet penig, midőn irom ezeket,
Márs haragos dobja s trombita felzörget.
Ihon hoz házamban füstölő üszöget
Kanizsai török; óltanom kell eztet.
4. Még sem tanácstalanul kezdtem munkámat,
Tudván ez dologhoz nagy tartozásomat.
Nem rőjtöm Istentől vett talentumomat:
Kézzel is, ha lehet, követem Atyámat.

Szerb Antal párhuzamaiból előbb az Ascaniusét idéztem. Ide az „Íliászt Akhilleus írja meg” és a „Nagy Sándor maga megéneкли indiai hadmenetét” illik. Immár jól tudjuk, hogy a kanizsai török üszköt vető támadása 1648 áprilisában történt, az eposzi idő XVI. századába a költő tehát ezt a megírás idejére utaló eseményt applikálja. (Hogy ekkor *tavaszdodik* az eposzíró ideje, azt már Kanyaró Ferenc megfigyelte a *Szigeti veszedelem* VII., VIII., XII. éneke alapján, 1893.) Április első napjaiban repült „füstölgő üszög” valamelyik muraközi Zrínyi-birtokrész őrházára, mert a horvát bán akkor biztosan íróasztala mellett ült, ugyanis 6-i keltezéssel számolt be levélben Batthyány Ádámnak a két napig tartó harcról. „Vers és historia”, azaz az eposz kérdése itt maga is reflexió tárgya: a „verscsinálás” nyugodalmat kíván.

„Márs haragos dobja s trombita” akkor zörgette fel a költőt, amikor már kétharmada készen volt munkájának, amikor már rég elindult a „tengeren túl”-ra. Szerénykedés és öntudat vallomásai keverednek a reflexióban: „Kis elme ez, ki ír nagy Atyám dolgáru” – „Még sem tanácstalanul kezdtem munkámat, / [...] Nem rőjtöm Istentül vett talentumomat: / Kézzel is, ha lehet, követem Atyámat” (1, 4). Azaz: követem ősmet vitézséggel, fegyverrel is; mint a *Peroratió*ban áll: „De híremet nemcsak keresem pennámmal, / Hanem rettenetes bajvivő szabályammal.”

A „könnyű pennám”, a „kis készület”, a „Kis elme”, a „vers és historia”, a „Még sem tanácstalanul”, az „Istentül vett talentum”, a „Kézzel is” (és „verscsinálással” is) Zrínyi írói műhelytitkait, saját művéről való véleményét tolmácsolják. Amikor a hősköltemény harmadik harmada is már majdnem készen, a XIV. ének elején, ismét egy ritka műhelyvallomás tanúi vagyunk: „Bán cselekedetét az én kezem írja, / Mellyet Isten lölke elmémbe befuja” (1); „Már én mágnesküvem portushoz hoz engem, / Szerencsésen jöttem által ez tengeren” (3). Figyelmünket a költői ihletét definiáló két sor kelti fel: Isten lelke fújta be elméjébe, hogy megírja ősenek dicső tetteit. Hasonló kifejezéssel már Rimay János élt Balassi-epicédiumában, amiről közismert, hogy megvolt Zrínyi könyvei között, s eposzát is befolyásolta: „Teremts ismét bennem / Teremtő Istenem, / Tiszta szívet kegyessen, / Fúdd belém ismegént, / Hogy nagy szívem szerint / Lelkem igazt szeressen.” (Hasonlót mond még Vörösmarty is *Zrínyi* című versében: „S a hadat és a had munkáit büszke Szigetnél / Égi sugalmaktól ihlett lelkedbe fogadtad.”) Király Erzsébet a bibliai magyarázatra utal 1993. évi Zrínyi-kiadásában: „Isten lölke” a Szentlélek; az „Isten által ihletett írásokról – pl. Máté evangéliumáról – mondják szerzőik vagy kommentálók, hogy az emberi kéz csak engedelmesen leírja azt, amit Isten diktál.”

A IX. énekből kiemeltem már a Juranics és Radivoj sorsával való azonosulás jeleit és a 77–78. szakaszból alkotható tökéletes lírai epigrammát („O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek, / Ha mit az én magyar verseim tehetnek”...). Most arra mutatok rá, hogy Zrínyi személyes vallomásba átcsapó szimpátiái hősei iránt összefüggenek az eposzhősök hierarchiájával. Személyesség és azono-

suló átélés – mondhatnám – nem mindenkinek jár. Juranicsnak és Radivojnak jár feltétlenül (IX, 62):

Radivoj visszanéz, s nem látja az társát;
Gondold meg az ő rettenetes bánatját.
„Juranics! Juranics” sűrű erdőn kiált,
De nem más, csak Echo néki bus választ ad.

A másik két hőspár, Cumilla és Delimán, s Barbála és Deli Vid sorsát hasonló részvétellel formálja s figyeli Zrínyi Miklós. Deli Vidről mondja, amikor a horvát vitéz kétségbeesve észreveszi, hogy Barbálát körülfogták a törökök (XIII, 22):

Hát mikor oda megy, látja gyöngé társát,
Hallja is fülével keserves sirását;
Gondold meg az ő mondhatatlan bánatját,
Mégis nagy okossan messziről így kiált:

Ugyanaz a részvételteljes személyes felkiáltás; ugyanazok a rímek, hasonló versszakszerkezet, hasonló szerkesztésű sorok – Barbálának és Deli Vidnek is jár az, ami Juranicsnak és Radivojnak járt.

A XIV. ének reflexiója a leghosszabb, tizennégy strófa. Csak az első négyet idézem:

1. Ihon jön Zrininek ragyagó csillaga,
Ihon mozdulhatatlan tramontanája,
Bán cselekedetét az én kezem írja,
Mellyet Isten lölke elmémbe befújta.
2. Nem távozik annak veszélyre hajója,
Melynek ez csillaghoz tart okos kormányja;
Hüvség, vitézség ennek calamitája,
Az mely ez csillagot veszteni nem hagyja.
3. Már én magnesküvem portushoz hoz engem,
Szerencsésen jöttem által ez tengeren,
Immár barátomat az parton esmerem,
Mellyek nagy örömmel jüttek élőlőmben.
4. Esmerem távulról vitéz Marsnak fiát,
Esmerem, esmerem, mint jártatja lovát;
Ez én vitéz öcsém mind magyar mind horvát,
Igazán szereti mert, látjuk, hazáját.

Az ihletdefiniáló első szakasz az indító két sorral együtt teljes: „Ihon jön Zrininek ragyagó csillaga, / Ihon mozdulhatatlan tramontanája”! Én ezt úgy értem: Zrínyi csillagát (hírét s tetteit) már eposzom tizennégy éneke tündö-

költeti; amit Isten lelke elmémbe befűjt, „Bán cselekedetét” kezem még írja, de mindjárt vége az utazásnak: „Szerencsésen jöttem által ez tengeren” (ha „Kis készüléttel is indultam” útnak, IX, 1). „Már én magnesküvem portushoz hoz engem, / [...] Immár barátaimat az parton esmerem, / Mellyek nagy örömmel jüttek énelőmben.” Kik várták a kikötőben Zrínyi Miklóst? Mindekeleőt vitéz öccse, Péter (4):

*Esmerem távulrul vitéz Marsnak fiát,
Esmerem, esmerem, mint jártatja lovát;
Ez én vitéz öcsém mind magyar, mind horvát,
Igazán szereti mert, látjuk, hazáját.*

Talán az elmébe fűjt erő lankadására vall, hogy a végleges kikötést jelentő utolsó ének vége felé ezt a versszakformát – a szigeti hős szájába adott szavakkal – Zrínyi mintegy megismétli (XV, 103):

*Ahon nyitva látom Istennek országát,
Ahon jól esmérem nagy Eloim fiát!
Esmérem, esmérem az Isten angyalát,
Rothatatlan ágbul tart nekünk koronát.*

Csillag István értelmezése szerint mindkét strófában (XIV, 4; XV, 103) „egy Zrínyi érintett. Zrínyi Péter ugyanúgy athleta Christi, mint a szigeti hős, vagy a költő maga (lásd pl. »Láttuk immáron is ő vitéz probáját, / Esszel, kézzel, szüvel kit törökön csinált«, XIV, 6). A XV. énekben a dédapa szájába adott, Jézust idéző formulát Péterre is (mint Krisztus bajnokára) alkalmazni: a Zrínyi-dinasztia dicsőségének és Istentől eredő, szent kötelességének egy újabb bizonyítéka, *tudatos* gondolat- (és nem pusztá szerkezeti) párhuzam is lehet.”

Péter gróf mellett (akit hat laudáló strófára érdemesít bátyja), „Vitéz Veselényi”, „Bottyáni” és „Száz mások” sereglenek még „az parton”. Akárcsak Ariostónál az *Orlando furioso* XLVI., befejező éneke élén, összesen tizennyolc *ottavában*, ahogy erre már Arany János rámutatott (XIV: „Kitérés. Ariosto XLVI”, I. m., 409). Zrínyinek voltak Ariosto-kötetei, nyilvánvalóan őt imitálja a XIV. ének élén, az alakok nagy számát és a terjedelmet azonban jócskán redukálva.* Ha az 1651. évi *Syrena*-kötet nem mond is több nevet (a *Syrena*-kódexben még ott van Lippay György érsek, Esterházy László, Nádasdy Ferenc és az ifjú Homonnai György), Zrínyi Péter, Wesselényi Ferenc s Batthyány Ádám triumvirátusából is világos, hogy a költő a *Syrena*-kötet dedikációját nevesíti: „Dedicalom ezt az munkámat magyar nemességnek...”

* A hajózás metaforájáról lásd Cesare Segre *Orlando furioso*-kiadásának E. R. Curtiusra hivatkozó jegyzetét (Milano, Mondadori, 1976): „Molto diffusa, nei poeti antichi e moderni, la metafora della navigazione per indicare la composizione di un’ opera letteraria.”

A dedikáció általánosítása így személyesül a XIV. ének reflexiójában. (A kik kaptak *Syrena*-példányt Zrínyitől, azok között ott van Zrínyi Péter, a kötet horvát fordítója; Bónis Ferenc, akinek neve alatt a prózai művek kódexe is fennmaradt; a fiatal rajongó, Rákóczi László, akinek példányát költő-leánya örökölhette; Batthyány Ádám, akinek könyvtárjegyzékébe már 1651-ben beírják a *Syrenát*; a hűséges Witnyédy István, aki a könyvet Barkóczy Ferencnek is kölcsönadja; Wesselényi Ferenc, aki idézget belőle, titkárával, Gyöngyösi Istvánnal együtt, aki úgy imitálja Zrínyit, mint ő követte Tassót; Esterházy Pál, ifjan Zrínyinek másik rajongója és tehetséges követője. Közülük csak a két prókátor, Witnyédy és Gyöngyösi nem tartozott a „magyar nemesség” – értsd: főnemesség – rétegéhez.)

Beleszólások, a hősök megszólítása

A személyes hangra számos olyan példát is idézhetünk, amelyek a saját eposza cselekményébe vagy argumentációjába beleszóló, a hőseit vagy az olvasót megszólító Zrínyit, a személyes hitelű narrátort reprezentálják:

Órizd, Rustán vezér, jól ettül magadat,
Mert mint dühös farkas, lesi halálodat,
Az vitéz Delimán nem türheti buját,
Kitölti, ha lehet, rajtad boszuságát. (I, 75.)

Az szép piros hajnal azonban eljőve,
Harmattal s világgal földet ékesíté,
Szép gazdagságával mindent örvendite,
Csak tégedet, Arszlán, megkedvetlenite, (II, 19.)

Jobb lett volna néked, Arszlán, vesztég lenned,
Urad hire nélkül nem is cselekedned
Semmit, hogysem bolondúl hadat kezdened,
S hamis hírrel uradnak fülét töltened. (III, 6.)

Te is ártatlanul megholtál mellette,
Jazichi Ahmet, mert kemény seb levete. (III, 68.)

Iszonyu vérontást nem számlálhatom meg,
Kit ketten mivelnek, Farkasics, Rézmán bék, (III, 69.)

Csak te magad futsz, nagy óriás Rahmat,
Farkasicsra bátran hozod nagy botodat; [...]

Heában, Farkasics, megvárnod ezt karddal,
Nem árthatsz őnéki kemény pallosoddal;
És hogyha el nem ejted eztet puskáddal,
Vagy maga terhével lever, vagy nagy bottal. (III, 103–104.)

De csudát én tinéktek mondok ezennel:
Ihon jön egy nagy sas haragos körmével,
Hasomlit ördögöt feketeségével,
Bialt nagyságával s rettenetességgel. (IV, 69.)

Jüsz te is, kegyetlen Radován Andrián,
Mert urad kiváltott az olaj-bég sarcán.
Higgyétek, nem fenébb ennél az oroszlán,
Mikor török seregben keveredve van. (V, 49.)

Nem használhat néked is hamis hamalia,
Murtuzánogli, Murtuzán basa fia,
Sem tenéked szentség, Balukbas Jahia,
Mind föld alá téve tikteket fringia. (VI, 69.)

Legelső, nagy horvát Radivoj, te voltál,
Ki pogány török vért szablyával ontottál,
Ledült teelőtted kegyetlen halállal
Pervisz oda-basa, ki volt mind jobb s mind bal. (VII, 65.)

Leesik Benavir, s lelke torkán hörög;
Estében fegyvere iszonyuan zörög.
Ihon szaladáshoz termett kéz, eb török,
Földre lefektetett, s itt fekügyél örök. (VII, 76.)

Mit használt tenéked szentség, Kadilescher?
Jövendő-mondásod heában nem hever; (IX, 53.)

Kevés, Dandó Ferenc, az te segítséged:
Hogyha Zrini maga fejével öregbet
Gyorsan nem hoz, elvesztitek ti Szigetet,
Mert dült bástya bevett kétezer törököt. (X, 48.)

O, örökké szerencsés, Embrulah, lennél,
Ha hadat s Szigetet te elkerülhetnél! (X, 57.)

Röszköttél-é, Demirhám, mikor ezt láttad,
Mint nyárfa levele? Magad nem tagadtad,
Mikor az harc után császárnak mondottad
Az harc állapotját, s igazán vallottad.

Mert nem volt orcádon akkor igen sok vér,
Mikor bán dárdáját láttad, hogy éppen vér; (X, 95–96.)

Demirhám, ez volna néked végső órád,
Hogyha megtarthatná török fogadását, (XI, 74.)

És te vagy legelső, Kaszum kapidzsia,
Az kinek életét Zrini bán elvonyá, (XI, 96.)

Nem látnál közöttök, csak titkos suttogást,
Félelemmel kevert sok gyakor ohajtást; (XII, 54.)

Mikor Deli Vidot említe az pogán,
Gondold, mi változás volt asszony orcáján; (XIII, 16.)

Csak te vagy, Alderán, az ő nyert prédájok,
Az te lelked leszen nékik triumfusok; (XV, 52.)

Hon vagytok ti mostan, világrontó népek?
Hon vagytok, földemésztő szörnyü seregek?
Hon török, hon tatár, sötét szerecsenek?
Hon vagytok, három világrul kevert népek?

Ihon előttetek Zrini áll fegyverben,
Hon van az török Márs vakmerő szüvében,
Delimán? Hon száz más ebben az seregben,
Kik Zrini vérét szomjuzták békeségben? (XV, 58–59.)

Az utolsó példaként idézett két strófa is jelzi, hogy a költő beleszóló-megszólító locusai szintén tükrözik a hősök hierarchiáját. Itt a magyar és „az török Márs”: Zrínyi és Delimán, a két legnagyobb hős neve íratik le. A többi példában a keresztény Farkasics (III, 69, 103–104), Radován (V, 49), Radivoj (VII, 65), Dandó (X, 48), valamint a pogány Arszlán (II, 19; III, 6), Rahmat (III, 103–104), Kadilescher (IX, 53), Embrulah (X, 57), Demirhám (X, 95–96; XI, 74), Alderán (XV, 52), továbbá mellékalakok szerepelnek.

Szaporíthatjuk s körütekintőbben értelmezhetjük azokat a személyes hangú Zrínyi-helyeket is, amelyekben a költői mesterség és fogásai, vagy az író magabiztatása kapnak hangot.

Az olvasót megszólítva az eposz történeti forrásainak használatára céloz (II, 58):

Forgasd föl az egész magyar historiát,
De még az régít is, az görög chronikát:
Meglátod, hogy török olyat nem fogadhat,
Az kit ú tenéked örömet megáll s tart.

Kevesli a kínálkozó oroszlán-hasonlatot Deli Vid vitézségének érzékeltetéséhez (erre is mondhatná Arany: „elviselt díszítmény”); aztán mindjárt meg-
leli a jobbat, az alliteráló s erőtől hars Mars-analógiát (V, 60):

Kevés hasomlitanom ezt oroszlányhoz,
Mert hasomló hadverő haragos Márshoz;
Látszik a szemén is, hogy halált s lángot hoz,
Ez négy ölni vas dárdát kezében hordoz.

Megmagyarázza, miért nem nevezheti „harcnak s viadalnak” az „iszonyu
vérontást” (VI, 71):

Nem is mondhatom ezt harcnak s viadalnak,
Csak rettenetes iszonyu vérontásnak,
Mert törökök mindenfelől, mint por, futnak,
Ki lovon, ki gyalog, berekben szaladnak.

Demirhám érkezését a közhelyes „De nem tudom” fordulat ügyes alkal-
mazásával teszi valóban váratlanná (VII, 80):

De nem tudom, Demirhám honnan érkezék,
Mert harcrol kiáltás fülében beesék;
Gyorsan az harcolók közikben férkezék, [...]

Az olvasó tapasztalatát is segítségül hívja a ledőlő tölgyfához hasonlítás
hitelességéhez (X, 45):

Láttad-é ledülni régen nevelt tölgyfát,
Kit erős kötéssel borostyán lehuzhat?
Igy fekszik Radován holtan pogány alatt.

Deli Vid félelméről szólva megindokolja, miért használja azt az ígét, hogy
„fél, de nem, hogy megijedt”, pedig a hős – és itt anticipáció következik – „látja
élte végét” (XI, 80):

Deli Vid ezt látván szüvében félemllett,
Mert látja körüle szerezsen sereget.
Azt mondtam, hogy ő fél, de nem, hogy megijedt;
Nem ijedt ő, noha látja élte végét.

Amit ihletének definiálásáról mondhattam, arra emlékeztet (bár az *elme* és
az *ész* nem azonos) ez a vallomás, amely szintén a megfelelő kifejezés kere-
sésének dokumentuma (XI, 95):

*Ki ád nékem oly eszt, irhassam ez dolgot,
Zrini mely rettenetes harcot indított?
Miképen előtte az pogány test hullott,
Mint szalma tűz előtt, oly hirtelen omlott.*

A következő énekben a „Ki ád nékem oly eszt” párdarabjára lelünk; de az egész versszak emlékeztet az előbbire, Zrínyi után most Delimánról tudjuk meg, most őrá szólva kérdezi ugyanazt a költő (XII, 109):

*De mit csinál Delimán ilyen látatban?
Nem mondhatom, ha volna száz nyelv szájamban;
Mind törököt, tatárt rak halva halomban,
Mutat kegyetlenséget önnön magában.*

A XIV. ének hosszú reflexióját a már szóba hozott *historia*-utalás zárja; íme megint az önintelem és a cselekményszövés írói kötelezettségének bevallása (XIV, 12): „Mert messzi elmentem historiám mellett, / Esmég elől kell kezdenem szövésemet.”

Lássuk végezetül azt a két epigrammát, amelyek a *Syrena*-kötet nyomtatása vagy korrigálása közben készültek, hogy kitöltsék a XIV. és a XV. ének utolsó strófái után keletkezett tipográfiai űrt. Kapcsolódnak az eposz szövegéhez, de önállóan is szemlélhetők. Affélék, mint amelyek a *Szigeti veszedelem* hőseit idézik meg. Ezeknek az ún. epifátum-epigrammáknak a grammatikai alanyát most a költő személyes megszólalása helyettesíti. Célszerű ezeket a kurzív pótszakaszokat az előttük levő egy-egy strófával együtt idézni. A XIV. ének végén a 114. beszámozott szakasz utolsó sorát („*Látja ég az lölkét...*”) tágítja tovább. A költő a „sok szemmel néző ég” (= a ’csillagos ég’, mert a párviadalt éjszaka vívták)* tanúsító, bizonyásgevéő igazolását kéri (XIV, 114–[115]):

*Maga is Deli Vid tovább nem mehetett,
Csak alig magában tartja az életét;
Közel Demirhámhoz ő is ott elesett,
Látja ég az lölkét, fővény szija vérét.*

*Légy bizonsága, ég, Deli Vid végének,
Mert sok szemmel nézted utoljárt éltének;
Egy csöppig kiadta vérét Istenének,
Légy tudománytévé Deli Vid végének!*

A XV. ének utolsó versszaka és a hozzátétel között nem egészen ilyen típusú a kapcsolat. Arany János tudatosította, hogy Zrínyinek az a kiszólása: „Mi volt másodnapra, / Azt bizom negyedik rész historiámra” (III, 117)

* Vö. József Attila: „Lehúnyja sok szemét az ég” (*Altató*).

Ariosto „modorát” idézi, „ki minden énekét így köti össze a következővel, s negyvenötször ismétli ez ígéretet, anélkül, hogy két izben hasonló módon fejezné ki”. Hozzáteszi még: „Zrínyi csupán egyszer használja az eposz méltóságához különben sem illő átmenetet” (I. m., 398). Azt hiszem, ariostói „modor” az is (bár az *Orlando furioso* XLVI. éneke nem így fejeződik be), ahogy a XV. ének a 108. számozott szakasszal véget ér:

És minden angyal visz magával egy lelket,
Isten eleiben így viszik ezeket.
Egész angyali kar szép musikát kezdett,
És nekem meghagyák, szómnak tegyek véget.

Ha Arannyal szólhatok: „az eposz méltóságához” nem illik ez a befejezés. Zolnai Béla, a *Zrínyiász* éles szemű olvasója egyenesen azt jegyezte bele a maga Négyesy-kiadásába: „Bánt ez a kedélyes vég!” (lásd az MTA Könyvtárában).

Egy kissé talán Zrínyit is bántotta, mert az a bizonyos tipográfiai kényszer „az eposz méltóságához” igazán illő, fenséges epigrammát illesztett véle addigi szövegéhez (XV, [109]):

Vitézek Istene, ime az te szolgálád
Nem szánta éretted világi romlását;
Vére hullásával nagy bötüket formált,
Illy subscribálással néked adta magát,
ő vitéz véreért vedd kedvedben fiát!

Az úgynevezett vérrel-írás-toposz ötsoros foglatatában – mint már volt szó róla – a *fiát* a költő-dédunokára vonatkozik. Ekképpen az eposz legutolsó szava ugyanúgy a költő személyére mutat, mint a legelső: az *én*.

A legszemélyesebb eposzhoz ez a legillőbb végszó.

(1996)

Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában

Az irodalmi-művészeti jelenségek valamely csoportja, amely később valamilyen, rá jellemző vagy annak vélt nevet kap, sohasem határolható körül, írható le a kitüntetetten irodalmi (művészeti) stílus jegyek egyfajta csoportosításával. A szó szoros értelmében „egyfajtaival” már csak azért sem, mert az értelmezési lehetőségek olyan mértékig eltérőek, s ha úgy tetszik: a tudomány fejlődése vagy egyszerűen az értelmezések szaporodása, netalán a vizsgálódási módszerek differenciálódása oly tág teret nyit az eltérő vélemények, a más-más irányú megközelítések számára, hogy szélső esetekben már nem is ugyanarról a dologról van szó.

A romantikáról szólván például igen nagy számban lelhetők olyan irodalomtudósok, akik szerint a tizenkilencedik század húszas éveiben a romantika nagy és tulajdonképpen korszaka gyakorlatilag véget ér, s ami következik, az már valami (nem tudni, miféle) más irány. Ezzel szemben tartja magát, sőt terjedni látszik olyan vélekedés, miszerint a romantika (igaz, főként Kelet-Európában) még a század második felében, sőt a végén is meghatározó erővel van jelen. Nem lenne sok értelme a nézetek demonstrálásának, rostálásának, az őket illető állásfoglalásnak sem, hiszen ez esetben, már csak terjedelmi okoknál fogva is, másról kellene értekezni, mint amiről szándékunkban áll.

Ami a biedermeier fogalmát illeti, noha ebben az esetben a tisztán stílus megközelítés lehetősége nem egyértelmű, s az egész jelenség érvénye szélesebb s egyben szűkebb körű az úgynevezett egyetemes stíluskategóriáknál, s jóval kevesebb karakterjegyre vonatkozóan van konszenzus, mint az általánosan elfogadott (barokk, klasszicizmus) stíluskategóriák esetében. Ámbár lehetséges, hogy ez az állítás sem teljesen pontos. Ilyennek véltük ugyanis a romantikát is, amelyről kiviláglott, éppen a biedermeierhez fűződő sajátos viszonyában, hogy az interferenciák a stílus-, magatartás-, és mentalitásjegyekben az újabb kutatások szerint számosak, olykor alig megkülönböztethetők, sőt egymással felcserélhetők.

Ha igazak a mondottak, hogy úgy mondjam: térbelileg, tehát egymás-mellettiségükben, érintkezőleg, még inkább vonatkoztathatók időbeli elhelyezkedésükre. Régi elképzelés a romantikát Rousseau-ig visszavezetni (ezál-

tal az érzelmességet is valamilyen módon belefoglalni), s így a romantika kora akár a következő század végéig elnyújtható. Mármost bármennyire figyelembe vesszük is a kibontakozás eltérő körülményeit, az időbeli fejlődés (késés) fáziskülönbségeit, ez a széles sáv aligha indokolható, amennyiben valami közösen elfogadható terminológia lehetőségében hiszünk, s ennek tartalmi jegyeiben feltételezzük az egzaktásnak azt a minimumát, amely annak lehetne biztosítója, hogy a kulcsszavak jelentése megközelítően azonos.

Ámbár feltehető, hogy éppen ez az állapot sem nem lehetséges, sem nem kívánatos. Az a néhány alapgondolat, melyből a régebbi korszakdefiníciók kiindulnak, többnyire irányadó jellegűek, folytatásuk, továbbépítésük nem lehetséges, ha a következtetések ezek nyomvonalát elhagynák. Feltételezzük továbbá, hogy az alapgondolat körüli konszenzust, lényegében olyanformán, mint ahogy az evidenciákat, ha már gondolatmenetünk élére állítottuk őket, megtartjuk ebbéli funkciójukban. Így tehát azok a nagy hatású munkák, mint aminő Georg Hermann híres antológiája (*Das Biedermeier, im Spiegel seiner Zeit*),¹ amely közvetlenül az első világháború előtt jelent meg, továbbá Paul Kluckhohn idevágó írásai egy valamivel későbbi időből még nagyjából egy-ségesek voltak a korszak határait, illetve az irodalmi-művészeti jelenség meghatározó tartalmait illetően.

Noha Hermannról azt olvashatjuk, hogy nem volt „szakszerű” irodalomtudós, ezért nem feltétlenül illetékes a határvonalak meghúzásában csakúgy, mint egyéb definíciók megfogalmazását tekintve. Ő alapjában véve az 1817-től kezdődő harmincéves időszakot tekinti a biedermeier sajátlagos idejének, tehát a Szentszövetség létesülése és a forradalmak közötti korszakot, ama közös jellemző alapján, miszerint a polgárság különböző rétegei, támaszkodva anyagi erejükre, de egyúttal érzékelve a különböző abszolutizmusok életükre telepedő súlyát egy sajátos kisvilágba, intimkultúrába menekülnek, amelytől nem idegen a tiltakozás közvetett gesztusa. Ez a magatartás világszemléletileg semlegesnek látszik, valójában éppen polgári jellegénél fogva végső fokon mégsem minősíthető annak, mert magában hordozhat, a kényszerűségből szabadulva, aktív célképzeteket. Az intimkultúra ebben a vonatkozásban gyakorlóterepe egy a régi típusú mentalitást negáló magatartásformának.

A kezdetektől, tehát (mondjuk) 1817-től a húszas–harmincas évek fordulójáig végül is az abszolutizmusok túlhatalma elől a szűkebb, jobbára a családi ismeretségi körbe visszahúzódó, s ezáltal bizonyos korlátozott függetlenség-érzést átélő szellemi miliőben megvalósuló életmodellről van szó. Paul Kluckhohn írásai is ezt az alapképletet bontják tovább, immáron nemcsak demonstrálva, hanem elemelve, s szorosabban irodalmi-művészeti szemszögből analizálva a mentalitásnak ezt a sajátos konstrukcióját, s azt a nem kevésbé sajátos esztétikumot, melyben megnyilvánul. Ide csatlakozik a magyar szakirodalom is, amelynek legismertebb, összefoglaló igényű s a maga

nemében kitűnő teljesítménye, Zolnai Béla könyve *A magyar biedermeier* (1940-ben jelent meg). E látásmódnak centrális eleme a német fejedelemségek abszolutizmusának tételezése mellett az abszolutizmus stratégiájának és taktikájának legnagyobb mestere, Metternich alakjának jelképes középpontba állítása.

A biedermeier magyarországi jelenségeivel való foglalkozás egyúttal a jellegzetesen német problematika kiterjesztését eredményezi egy olyan régióban, mely nemcsak kulturálisan, hanem az uralkodó hatalmi rendszert tekintve is lényegében ugyanabban a struktúrában foglal helyet. Így az érintkezés nem pusztán a művészeti-kulturális hatások ismert módján jön létre, hanem a nyelvi és egyéb különbségek mellett is hasonló, sok vonatkozásban azonos alapokra épül. E körülmény szinte előírja a párhuzamok tüzetesebb vizsgálatát, a hazai változatnak a német biedermeierhez való viszonyának összehasonlító vizsgálatát. Az más kérdés, de erről nem itt kell szólni, hogy a modell végső soron nem szabja meg a változat minden jellemzőjét, s így a magyar biedermeiernek éppúgy megvannak a maga sajátos és eredeti vonásai, mint a magyar romantikának.²

Amennyiben a biedermeier-jelenséget nemcsak a szépirodalmat illetően próbáljuk minősíteni, kiviláglik, hogy a többi művészeti ágban (festészet, szobrászat, építészet, iparművészet) a szépirodalom szellemiségével ugyan összefüggő, de nem minden vonatkozásban releváns jellemzőkkel találkozunk, melyek kialakulásukat tekintve időbeli eltéréseket mutatnak az irodalommal összevetve, így a csúcspontok aszimmetrikusak, érvényük időben és térben meglehetősen változékony.³ Azok az értelmezési különbségek, melyek az irodalom tekintetében szükségszerűen és természetesen adódnak, az egész komplexum viszonylatában, érthetően megsokszorozódnak.⁴ Noha egyáltalán nem nevezhető teoretikus szempontnak, ám ami a „biedermeier” terminus megfogalmazása esetén annál nagyobb súllyal esik latba, az a hangulati elemek dominanciája. Impresszióknak is nevezhetnők őket, amelyek e sajátos életmodell mentén keletkeznek, s lírizáló-nosztalgikus, deskriptív elemekkel dúsulnak fel.

Egyik oka a körülménynek nyilvánvalóan az, hogy a biedermeier nem „tisztán” stilisztikai kategória, hanem első renden egy életmódból s a hozzá kötődő mentalitásból táplálkozó, s azt egy közösségi stilizációval kifejező kultúra. Majdhogynem úgy fogalmaztunk: szubkultúra, ha ez a fogalom ebben az összefüggésben nem volna némileg pejoratív csengésű, s nem sugallna olyan jelentést, miszerint zárt, az általánostól elütő, netán deviáns csoport önmegfogalmazása van mögötte, amely nem kíván élni a művészeti kifejezés megszokott eszközeivel és intézményeivel, s nem is kíván megjelenni annak elfogadott és szentesített színterein. Mindez aligha áll a biedermeierre, noha a fogalom tartalmából néhány vonás (hétköznapiaság, önstilizáció stb.) azért nem idegen e jelenség természetétől.

Ahogy a biedermeier polgár láttatni akarta önmagát és környezetét, erkölcsi világát, magában véve nem mondható különleges attitűdnek. Alapjában véve minden valamely réteghez vagy egyéb szociális képződményhez kötődő művészeti jelenség hasonlóan viselkedik. A biedermeier esetében ennek hogyanja feltűnő, ám itt sem maga a művészeti jelenségek idesorolt műveinek összege kelti ezt a benyomást, hanem az irodalomtörténeti megközelítéseknek azok a már emlegetett hangulati elemei, melyek a deskripció nyomán mintegy összefutnak a „Gemütlichkeit” bizonyos vonzó érzésében.⁵ A kedélyességnek ez a miliője azonban nem a korból, még kevésbé a polgári rétegek vagy a hasonló életmodellt áhító, netán megvalósító populáció hétköznapijaiból árad, hanem a századvég és a századelő új civilizációjának terheit hordozó, antagonizmusait átélő utókor reprezentánsainak visszavetült tisztelgése az egykori egyszerű vagy annak vélt életviszonyok előtt.

E hangulati elemek így aztán óhatatlanul rátelepedtek a második világháború előtti szakirodalomra; ezekről nem mentes Zolnai Béla könyve sem.⁶ Talán éppen ezért, szaktudományi munka létre, kifejezetten vonzó olvasmány. Egy korszak, netán művészeti irány azonban aligha lehet fő vonásaiban egyszerűen kedélyes, amely megállapításnak az lehetne a bizonyítéka, hogy a biedermeier fogalmának megjelenése előtt s háttérbe szorulása idején a tizenkilencedik század első harmadát-felét első látásra, de még tüzetesebb áttekintésben sem, nem érezzük különösen idillinek, mint ahogy bizonyosan ismerjük e korszak számos tragikus alkotását, s a hétköznapiaság régiójában sem dominált a nyugalom és a megelégedés. Itt valószínűleg egy olyan típusú optikai csalódásról van szó, mely minden olyan esetben előáll, amikor élet-eszményeket vagy ezeknek stilizációját kiemeljük az egészből, s e művi konstrukciót kiterjesztjük valamely időszak teljességére. Ilyen módon jönnek létre az olyan összegező impressziók, mint például az egyes évszázadok „egyéniségét” érzékeltető banalitások, mint a felvilágosult, észelvű tizenharmadik, a praktikus-liberális tizenkilencedik, s minden ízében modern huszadik század.

Kétségtelen, hogy az elterjedt közhelyeknek van igazságmagva, valahogy úgy, mint a biedermeier-jelenségtől ihletett összbenyomásnak is. Ám amíg a részletező vizsgálat az előbbi esetben hamar eloszlatja a sommás véleményeket, az utóbbi (a biedermeier) esetében nincsen igazán lényegi elmozdulás a megítélés leglényegét illetően. Az újabb kutatások módszertanilag és szemléletileg egyaránt sokat adtak hozzá a sok évtizeddel ezelőtti alapvetéshez. Azt nem könnyű meghatározott időponthoz kötni, hogy mikor történt a fordulat, mely a biedermeier újszerű, az eddigitől eltérő megítéléséhez vezetett. Nem feladatunk e helyütt az erre vonatkozó megállapítások áttekintése. Gyaníthatóan a hatvanas-hetvenes évek fordulóján kristályosodtak ki azok a nézetek, melyek nem kis mértékben megváltoztatták a biedermeierrel kapcsolatos közkeletű vélekedéseket.

Míg az első szakasz meghatározó jellemzője e fogalom afféle undercurrent-ként való értelmezése az uralkodó romantikával történő sajátlagos szimbiózisban, s így mintegy az utóbbinak egy valóságos életszférába történő beépülésével alakul ki ez a változat, amely azután vissza is hat a romantika jellegére, létrehozván annak egyfajta kisrealizmussal átszőtt válfaját. E mozzanat nyilatkozik meg az életképeknek mint műfajnak népszerűségében, megnövekedett szerepében. A mi irodalmunkban e körülmény hasznos hozadéka az életképektől nyújtott s a prózában oly sokáig hiányolt valóság-elemek mellett e műfaj beépülése a romantikus nagyregény (Jókai) szerkezetébe. Ezt a jelenséget nálunk, némi okkal, nevezték anekdotizmusnak, noha az ilyen típusú epizódoknak nincs feltétlenül anekdotára valló magva.⁷

Az a fajta realitási igény azonban korántsem kizárólagos jellemzője a biedermeier mentalitásnak, ezzel jól megfér a kalandossággal feldúsított fantasztikumnak az extrém világa is. Alighanem a közelinek és távolinak sajátos perspektívaváltásáról van szó: dúsnak és pontosnak, érzékileg megfoghatónak tételezi a miliőt, mintegy a megismerhető életszférát célozva meg ezzel az ábrázolási móddal, a korlátozott létfeltételek ellenében viszont kitörést ígér a rendkívüli helyzet, a kaland, az egzotikum. A biedermeier életkép és a vadromantika tehát ebben a vonatkozásban nemcsak hogy megfér egymás mellett, hanem az olvasói magatartásnak ebben a tartományában egyenest feltételezi egymást.

Ha azonban a biedermeiert egyszerűen a korlátozott nyárspolgári életfeltételek kivételéseként, gondolati-ízlelésbeli stilizációjának tartjuk, s a kispolgárt, nyárspolgárt, a „spiessbürgert” mint örök jelenséget fogjuk fel, úgy az eddigiektől eltérő értelmezések széles mezőnye tárul fel. Például e jelenség ilyen megközelítése esetén, hogy tudniillik a polgári rétegek számszerű gyarapodásának folyamatában szerte Európában kialakul egy meghatározott populáció, mely sok tekintetben a különböző országokban-társadalmakban egyező vonásokat mutat fel – kézenfekvő a következtetés, miszerint a biedermeier társadalmi és földrajzi elhelyezkedése nem szűkíthető a német nyelvterület országaira, illetőleg a Habsburg-monarchia ezzel érintkező térségeire, hanem általános kategóriaként érvényes más nemzeti irodalmak (más országok művészete) vizsgálatakor is.

Így kezelve a fogalmat, s végül is semmi sem állhat útjába az ilyen értelmezésnek, s ugyancsak kevésbé tagadható egy ilyen felfogás realitása és használhatósága, szükségképpen megjelennek a különböző „nemzeti” biedermeier irodalmi-művészeti formák és mentalitások. Ebben az összefüggésben például az angol biedermeier feltételezése teljes mértékben logikus következmény, s nem kétséges az sem, hogy a tizenkilencedik század elejének-közepének társadalmi szerkezetbeli hasonlóságai alapot adnak az összehasonlításra, sőt bizonyos magatartásformák lényegi azonosítására. Ezáltal azonban a fogalom szükségszerűen kitérül, s ennek van haszna is és kára is.

Az a szociokulturális közeg ugyanis, amely e fogalmat körülveszi, s amelyre a legtöbb értelmezés épül, a különböző régiókban sok lényegi és még több felületi hasonlóság mellett nehezen összeegyeztethető elemeket foglal magában.

Paul Kluckhohn tanítványainak koncepciójában az idő haladtával egyre inkább előtérbe kerül egy szempont, mely véleményem szerint ezt az intim-kultúrát a közép-európai térségben éppen attól a funkciójától fosztja meg, amelynek fontossága indokolná a jelenség elkülönített vizsgálatát, tudniillik az abszolutizmussal (abszolutizmusokkal) szembeni elhatárolódás gesztusától, egy az adott keretek között szuverénül kialakított életminta közösségi tartalmától, amelynek kivált ebben a régióban van alternatív mintaként szerepe.⁸ A provinciális és avult hierarchikus képződmények ellenében itt a biedermeier behatároltságaival, manírjaival, szűk körben ható szokásrendjével együtt is fontos civilizációs, ha úgy tetszik modernizációs tényező.

Bizonyos értelemben ezzel természetesen úgyszólván mindenki egyetért, csak hogy nem annyira mint afféle építkező, a kulturális termékek befogadását elősegítő, bázisát bővítő fejlődési tendencia kifejeződését látják benne, mint inkább az emelkedett, mondhatni magas művészet valamiféle populáris, igény szintjében, befogadói szintjét tekintve szerényebb kapacitású változatát. Tehát a *redukció* mozzanata kap hangsúlyt, aminek következtében a biedermeier kispolgár a konzervatív gondolkodás megtestesítőjévé válik. Ez az elképzelés azután már sehogyan sem illik bele az eredeti koncepció kereteibe.

E tipikusnak mondható gondolatmenet vezet el a következtetések ama típusához, melynek esszenciája az, hogy a romantika, vagy ha úgy tetszik a nagyromantika széles ívű, szárnyaló vízióinak múltán, egyfajta kollektív kijózanodás eredményeként mintegy kifárad a szélsőséges emelkedettség lelki mámore, s ezért a nagy teljesítményt követő törvényszerű kifáradás nyomán a romantika impozáns energiái szétszívárognak a hétköznapiak praktikus közegében. Itt azonban már csak a befogadott toposzok, közízléssé lett fordulatok, stílári díszítőelemek, tehát lényegében a szélesebb, de alacsonyabb szintű igényeket tápláló publikum s az ezzel adekvát képességű szerzők világa dominál. A szerzők természetesen, ha munkásságuk nem mérhető is az irodalom csúcsaival, de ezért – e szinthez mérve lehetnek jelentékenyek, akár klasszikus értéket is képviselhetnek.

Kísérőjelenséggént bukkan fel az ilyen típusú elképzelésekben a szellemi-biológiai életpálya egy sajátos görbéje: a lángoló, megváltó eszmék, a burjánzó fantázia, az újnak való elkötelezettség, látnoki elragadtatás, az idő és a tér távlatait virtuózan cserélgető alkotó periódust követi a változás, talán nem a betű szerinti értelemben vett hanyatlás, inkább valamiféle lehiggadás, egy új bölcsességben történő megvilágosodás, megtérés az élet megszokott és egyetemes rendjéhez. E vonatkozásban említhető például Wordsworth vagy

a Schlegel testvérek világszemléleti fordulata a konzervativizmus felé. Ezt tudomásom szerint senki sem nevezi közeledésnek a biedermeierhez, noha a jelzett logika szerint e vélemény nem is lenne meglepő.

A redukció gondolata mögött óhatatlanul meghúzódik a másodvonal irodalmi-művészeti gárdája. Azok csoportja, akik elsajátították ugyan az elődök jellegzetes gesztusait (stílusát, témáit, netalán az immár közkeletűvé vált fordulatokat), s azután az egészet, ha úgy tetszik a romantikus látomást mint olyat, némi emelkedettség fenntartásával egy pragmatikusabb, testközelibb szintre szállítják alá. Ennek eredményeként a fentebb kultúra esélyt kap a szélesebb körökben való elterjedésre, jobban harmonizál új bázisának igényeivel, de egyúttal elveszíti elemi eredetiségét, korszakalkotó eszméit.

Nem kétséges, hogy az ilyen folyamatok valóságosak. A csúcsok után, ha szabad így mondani, völgyek következnek, esetleg széles lapályok térülnek el. Kérdéses viszont, hogy az ilyen átmeneti vagy a főbb folyamatoknak szükségképpen alárendelt formációkat kell-e, helytálló-e valamiféle külön szindrómának tekinteni. Éleesebben fogalmazva a kérdést: az elfáradó romantika, az ennek jegyében létrejött redukált eredetiség, illetve többé-kevésbé ügyes epigonizmus, mely a maga nemes popularizmusát sikeresen alakítja ki, azonos-e végső fokon valami egyetemes biedermeierrel?

E gondolatok, tézisek, dilemmák bukkannak fel az olyan kitűnő munkák tanulmányozása közben, mint Virgil Nemoianu írása az angol biedermeier-ről.⁹ Valóban szinte zavaróan gazdag megfigyelésekben, találó megállapításokban, merész gondolattársításokban. E német-középeurópai terminus ilyen kitágítása (hiszen ilyen alapon francia vagy észak-amerikai biedermeierről is szólhatnánk, egyéb nemzeti variációkról nem is szólva).¹⁰ Mindazonáltal e felfogásnak van jogosultsága, hiszen olyan lényegi rokonságon alapul, amelyet aligha lehet kétséggé tenni. Az a körülmény viszont meggondolandó, hogy az angol biedermeier, ha már így nevezzük, központi alakjai Jane Austen és Walter Scott lennének. A hétköznapiaság és a kisvilág, illetve a közérthetővé és szórakoztatóvá stilizált történelem önmagában véve még nem minősít, legalábbis nem feltétlenül sorolja őket ebbe a kategóriába. Ugyanígy Lamb, Hazlitt, De Quincey és mások talán más irányokból is megközelíthetők.

A kulcsszó az ilyen típusú gondolatmenetben a domesztikáció, vagyis olyan folyamat, melynek révén a kivételezettek, a nagyok tevékenysége eredményeként létrejövő értékek valaminő ügyes, ám mindenképpen tehetségre valló redukció következtében egy szélesebb befogadó közegben élnek tovább. Lehetséges azonban, hogy az effajta változatok sok tekintetben öntörvényű, vagy más összefüggések mentén alakuló művészeti jelenségek. Ha nem is feltétlenül tipikus és az európai fejlődés szemszögéből bizonyosan nem meghatározó a magyar biedermeier, nálunk semmiképpen nem érvényesül egy ilyen átfejlődés, s a kezdetektől fogva egyazon életművek alkotórésze-

ként, illetve ugyanannak a korszaknak a terében léteznek, és semmiképpen sem zavarja a romantikus paradigma érvényét. E kérdésekről azonban más helyütt kell szólni.

Akár a romantika keretén belül, akár azzal valamilyen szimbiózisban mutatkoznak biedermeier vonások, az bizonyos, hogy a tény megállapítása mellett azt az erőteret is figyelembe kell vennünk, amelyben ez a jelenség funkcionál. Így szemlélve kirajzolódhatnak olyan különbségek, melyek számottevően befolyásolják a biedermeier egész karakterét. Igaz természetesen, hogy az irányzat (áramlat, művelődési típus) egyik funkciója a közvetítés, tehát a domesztikáció révén, elterjesztve és megőrizve a romantika egyes stílárís, világképi és magatartásbeli jegyeit azokat mintegy átadja olyan új, s közelebbről máig sem definiált irodalmi képződményeknek, mint például (hogy ismét Nemoianu jeles munkájára utaljunk vissza) a viktoriánus regény, amely nemcsak az angol irodalom, hanem a világirodalom mércéje szerint is igen jelentős teljesítmény. Más kérdés, hogy ezekben, kivált Thackeray esetében milyen elemek azonosíthatók a biedermeier kiterjesztett fogalmával.

A közvetítés eredménye persze nemcsak annyiban áll, hogy valamit felhasználás céljából, mintegy célszerű eszközként felhasználásra eljuttat, hanem abban is megmutatkozik, hogy ezáltal, a témák és eszközök új környezetében jellege, szerepe módosul, ha úgy tetszik immár egy az eddigtől eltérő paradigma integrált része lesz. Ha azt állítjuk, hogy a romantika ilyen módon egy más struktúra részeként él tovább, akkor a biedermeier, mint az átmenet jelensége, mint nagy változások előjele, szociokulturális közege, mint valamiféle kitapintható átalakulás folyamatának vehikulumuma több kell, hogy legyen, mint egyszerűen az átmenet tünete, kell, hogy rendelkezzen saját paradigmával.

Innen nézve a biedermeier-jelenség nem pusztán redukció, hanem az említett minőségében egyúttal *addíció*, tehát hozzáadás, mégpedig abban a tekintetben, hogy azok az életviszonyok, s ezzel olyan életminták, melyek a hierarchizált rendi magatartásnormákat felváltják, ebben a mentalitásban nyernek kifejezést, s váltják fel egyúttal a kultúrának régi típusú rétegződését, a mecenátuson alapuló kulturális reprezentáció helyébe így lép az öneltartó, mondhatnók civil kultúra. Fogalmazhatnók mindezt úgy is, hogy a biedermeier-jelenség mint szociokulturális szindróma nem közelíthető meg egyszerűen a különböző stíluskategóriák önelvű definícióinak egyik variánsaként, nem tekinthető a nagy stíluskorszakok valaminő alfajának, altípusának, hiszen stilisztikailag bizonyos kevesebb, szociálisan viszont több ennél: a tizenkilencedik századi lényegi (a politikai befolyás nagyságától, kiterjedésétől független, s még hiányától sem befolyásolt) polgári dominancia sajátos kifejeződése.

A polgári korszak kulturális, s tágabb értelemben civilizatórikus tényezőit hiba lenne egyetlen nagy fogalmi kalap alá venni. Még ha az életviszonyok-

ban, s a különböző polgári rétegek (kvázi-polgári képződmények) magatartásában, világlátásában vannak is, elsősorban szituáltságukból eredő hasonlóságok, ezek történelmi kerete, funkciója nagy eltéréseket takar. Közép-Európa, annak német kultúrája, együtt Ausztria vegyes összetételű, de a német mintáktól erősen befolyásolt kulturális képletével ebben a korszakban mindenképpen sajátos változat, a polgári korszak első (preindusztriális) szakaszaként fogható fel, amely a korlátozott mozgástér ellenére ebben a különleges formában megvalósulásra képes.

A csúcspont felé tartó, avagy éppenséggel leszálló ágba lévő irányok (klasszicizmus, romantika stb.) metszőpontjain kialakuló kulturális igény sok tekintetben szociológiai, ha úgy tetszik kultúrszociológiai alapozottságú. Közép- és Kelet-Európában (de voltaképpen másutt is) egy új publikum jelenik meg, amely jóval szélesebben tagolt, mint amilyen a régebbi volt, számszerűen egyre nagyobb helyet foglalnak el benne a középrétegek, ennek megfelelően változik az a várakozás, melyet egyebek közt az irodalommal szemben táplálnak. Így történik meg a nagy eszmék, víziók „domesztikálása”, amit redukciónak is szokás nevezni, házi és személyi használatra való alkalmassá tétele. Ez a körülmény kétségkívül meggyöngíti az elit- vagy tudóskultúra, a hagyományos erudíció pozícióit, de hozzájárul ahhoz, hogy a kultúra ilyen módon is szélesebb körben hassa át a társadalmat.

Az természetes, hogy az új publikum más módon reagál a szellemi produkcióra, s ennek következtében megváltozik az a modell is, melyet mindinkább tekintetbe vesz az író, s azok a közvetítő orgánusok (folyóiratok, kiadványok), melyek révén az író és közönség új viszonya létrejön. Az a körülmény, hogy mindez így történik, korántsem szegényedés vagy valamiféle értékvesztés csupán, hanem a kultúra új, az előző kortól eltérő szituáltsága, mondhatni: az újabb kori művelődésnek tápot adó anonim mecenátus (a komerciális csatornákat működtető publikum) mai napig is tartó és funkcionáló szerepének véglegesülése.

Ám ez a publikum nemcsak befogadóként lép fel, hanem egyúttal alakítója, tárgya is az irodalomnak, amennyiben a hagyományos, informatív, tehát távoli vagy fentebb világokat bemutató környezetábrázolás mellett és helyett saját világára és ideáljaira kíván ráismerni, kivált a prózai műfajokban, vígjátékokban. Innen a sok leírás, rajz, életkép. Érdekes módon ez az igény többnyire humoros tónust feltételez, igazolva azt a régi nézetet, miszerint a komikus (humor) lényegi tulajdonságainál fogva konkrét szemléleti sík, valóságos tájékozódási pontok nélkül nem érvényesül. Ebben a tartományban jelenik meg a „couleur locale”, a helyi színezet, melynek révén a tényleges életkeret (szűkebb vagy tágabb) a maga változatos tárgyiasságában mintegy tudatosul, az esztétikum, a művészség számos új lehetőségét kínálva. Ez a jelenség nem teljesen azonos a külön jelentést hordozó romantikus természetleírásokkal, történelmi rekvizitumok felvonultatásával, tablókkal,

még ha keletkezésében nem is idegen azoktól – profanizált változatuknak tekinthető.

Talán nem véletlen, hogy a romantika korában a nagy forma, a regény integrálja a leírásoknak ezt a fajtáját, sok esetben a főcselekménybe iktatott epizódok külön is, mint szabályos életképek is megállnák a helyüket. A tragikus hangnemre mindez már korántsem vonatkozik, mivel az, megint csak lényegi tulajdonságainál fogva, a zord, a riasztó, az emelkedett-fájdalmas érzelmi tartományban fejeződik ki, s lételeme a stilizáció. Ha már a műfaji meghatározottságokat emlegetjük, ne hagyjuk ki a biedermeier szellemében fogant lírát sem, melynek egyik fő tulajdonságaként említhetjük azokat a toposzokat, melyekben a gyakorlatias erkölcsi rend, az erény, a rítussá emelt szokás fogalmazódik meg ismételt fordulatokban, finom vonalvezetésű stilizációkban.

A korszituáció – irodalmi szempontból – talán legfontosabb eleme az olvasóközönség számának az előző időszakokhoz képest példátlan megnövekedése. A mából nézve tarthatjuk ezt a számot nagyon is csekélynek (Magyarországról szólva), ám éppen a nemzeti nyelvű irodalom iránt érdeklődő közönség (hovatovább egyben törzsközönség) gyarapodása önmagában véve is új kultúrtörténeti jelenség. Nálunk, csakúgy, mint Ausztriában, tehát Bécsben és Pesten, s mindinkább más városokban, sőt a falusias vidéken egyre gyakrabban találhatók az olvasgató kisasszonyok, s az évek folyamán a helyzetüknél, neveltetésüknél fogva más érdeklődésű, más értékhierarchiára orientált tanult férfinemhez tartozó publikum is növekszik. Nem pusztán számszerű gyarapodásról szólhatunk, az irodalom szerepe változik meg a művelődés összetételében.

Ahogy a felvilágosodás a műveltebb rétegekben hallatlan érdeklődést keltett az ismeretek egyetemessége iránt, s ezzel működésbe hozott egy sajátos lelki mechanizmust, úgy itt is – a kultúra terén aktív rétegekben – kollektív szellemi igény jelentkezik. Nincsenek megbízható eszközeink arra nézvést, miképpen lép működésbe a tudatnak ez a tevékenysége. A világgép-alakító tényezők nyilván bizonyos kényszerek, hiányérzetek nyomán változnak. Az elrendezetlen tapasztalatok rendbetétele iránti természetes óhaj csakúgy indukálja a szekundér tapasztalati szféra, tehát az irodalomban megörökített életminták iránti érdeklődést, mint ahogy a hiányérzet, tehát a tradícióban fokozatosan elavuló, érvényüket veszítő axiómák helyett keresett s netán megtalált új feleletek.

Így a romantika, amely az egyéni életszférák kitágításával nyit perspektívát, s az az igény, amely a saját életkeret átélhető megismerését sürgeti, végül is egymásra talál e kettős törekvésben. Az olvasás ennek következtében, mint lelki szükséglet, a kulturált magatartás részévé lesz mint a szokásrend egyik fontos eleme. Ezáltal természetesen szerepe meg is változik: sokrétű lesz, tehát nem pusztán a tudás vagy a magasrendű esztétikai élmény lehetősége

motiválja, hanem ezek mellett, mint az esztétizált tárgyi környezet, pragmatikusan, mint az időtöltés nemes s egyben kellemes formája, egyfajta szellemi civilizációként működik. Ezért is kívánja meg ez a kulturális helyzet az irodalomtól közvetített témák és tónusok igen széles skáláját, a könnyed-hangulatostól a tragikus-fantasztikusig.

Ebbe a korszakba megy vissza az úgynevezett szórakoztató és komolynak mondott irodalom felismerhető kettéválása. Az irodalom intézményesülése, a szélesebb publikumhoz szóló időszaki orgánumok megjelenése és versengése, csakúgy, mint a közönség kedvére és ízlésére nagyon is érzékeny színházi világ nem nélkülözheti, sőt egyre inkább tapasztalja a művészeteket befolyásoló kommersziális tényezőket. Ez a körülmény azonban ekkor még nem vezet az irodalmi érték tekintetében szigorúan érvényesülő elkülönüléshez: a kevesekhez szóló rangos alkotás, illetve a népszerű irodalom nem feltétlenül jelent értékbeli különbséget. Vannak műfajok, például a regény, melyek egyenest a népszerűségből táplálkoznak.

Az ilyen módon formálódó új típusú publikum, amely egyben mindinkább felvett és rögzült szokásaival, mindennemű egyletek, társaságok alapításával és támogatásával, melyek hathatósan belefolyanak a művészeti élet alakításába, e korszak meghatározó tényezője. Tulajdonképpen a polgári életforma, a szokásrend, intézményesülés s az ennek megfelelő stilizációk a társasági életben, az érintkezési formák világában egyenlő azzal a realitással, amelyet akár az újabb kor civil létrendjének is nevezhetnénk a maga preindusztriális feltételei között. Preindusztriális a tények szintjén, de irányában éppenséggel az indusztriális kor érdekében munkálkodva, ennek eszméit növelve és táplálva. Ez a fajta modernizációs igény ölt testet a különböző tett-programokban, a cselekvő, művelt, „haladékony” idők óhajtatásában, a nemzetépítés liberális-romantizált eszméiben és emelkedett vízióiban. A magyar irodalom bővelkedik ilyen motívumokban.

Kétségtelen, hogy akár a Monarchia hatalmi keretében is, különbségek és egyezések egész sorával kell számolnunk, melyek mintegy leképezik ennek az archaikus típusú államalakulatnak az ízületeit, alapjában véve érvényesül egy erőter, amely a kor embereinek életét igen sok és lényeges tekintetben meghatározza. A paternális-abszolutisztikus politikai hatalom ebben az időszakban, a század tízes éveit és a negyvenes évek vége között, rátelepszik a magatartásra és a gondolkodásra, s óhatatlanul, kényszerítő erővel hat a mindennapiság szférájára.¹¹ Így tehát, mondhatni, a családkultusz, egyfajta jámbor megelégedettség gesztusa, a visszahúzódás a magánélet kis szabadságába, bensőségességébe nem, vagy nemcsak e polgári réteg valamiféle lényegi, önmagából magyarázható tulajdonsága, életfeltételeinek egyszerű következménye, hanem egyúttal sajátos reagálás is a körülményekre.

Ez utóbbi mozzanatot külön is szükséges hangsúlyozni. Az utóbbi időkben megjelent tanulmányok ugyanis azt a sztereotípiát, miszerint a némileg be-

zárkózó, a szűk házi világában elégedett magatartást mutató vagy ennek lát-szatát elhiteitni törekvő polgár a biedermeier, kivált annak bécsi típusának kizárólagos képviselője.¹² Arról, hogy e magatartás éppen a mi tájainkon külső kényszer következménye, egyre kevésbé esik szó, arról pedig még kevésbé, hogy az így leírható élethelyzet egyáltalán nem összeférhetetlen, ha úgy tetszik „aktív” mentalitás-elemekkel. Irodalmi ízlését és igényeit tekintve például korántsem zárkózik be abba az önstilizációba, amely példának okáért az életkép műfajban jut kifejezésre, s amelyet természetesen érdeklődéssel kísér. Ám a korszak olvasmányainak összetétele arra vall, márpedig a publikum azonos, hogy abban a romantika mind populárisabbá váló irányzatai, bizarr alkotásai, „bűnügyi” történetei, groteszk, már-már morbid tragikum-felfogása ugyancsak népszerűek. Ennek oka többértű: az egyik okként talán az jelölhető meg, hogy éppen a korlátozott életszféra termeli ki az igényt annak legalábbis gondolatban történő meghaladására, másodjára pedig a biedermeier jellegzetes színterein éppenséggel a modernizáció eszméinek nem kevésbé jellegzetes ágensei mozognak. A társas élet különböző szintjein megvalósuló kommunikációban nemcsak az idill negédessége kap helyet, hanem eszmék cseréje és alakítása is folyik. A polgári létnek, a polgárosodásnak mint törekvésnek, a gazdasági civilizációnak, a nemzeti kultúrának aligha lett volna esélye abban a kicsinyes magánéletben, konzervativizmusban, gyáva és hipokrita alakoskodásban, melynek bélyegét a koncepcióvá sűrűsödött, lassanként már öntörvényei szerint mozgó tudományos megítélés sütött a korszak irodalmának és életének számos, s egyébként más módon is értelmezhető jelenségére.

Miként a korlátolt gondolkodás és a prűdéria lehet közös, szélesebb kultúrkörre kiterjeszthető jellemvonása, legalábbis összbenyomásként verifikálható jellemzője valamely társadalmi csoportnak, úgy e körülmény lenyomata is megjelenhet valamiképpen az irodalom és a művészet különböző ágaiban. E reális megfigyelésekből eredeztethető például az a típus, mely a „prudhommesque” elnevezést kapta. Az úgynevezett örök kispolgár azonban meggyőződéseim szerint altípusként értelmezhető, melynek lényege éppenséggel az, hogy benne bizonyos létmódok negativitása összpontosul, ahol is a társadalmi csoportot vagy réteget motiváló erkölcsiség az életgyakorlatban kiüresül, mintegy megkövesedik, üres formulaként működik, az értékhiány pótlását szolgálja. Ám ha ezt a jelenséget közelebbről vesszük szemügyre, akkor kiviláglik, miszerint a társadalom hossz- és keresztmetszetében úgyszólván alig található olyan szegmens, amelynek, sok vonatkozásban karikatúrisztikus, leírása esetén ne lehetne hasonló eszközökkel élni. Mégpedig egészen foglalkozásokig, vagy ha úgy tetszik hivatásokig menően. Elegendő emlékeztetni néhány ilyen jelenségre. A katonaság világa, a hírűkhöz hű tábornokoké és ezredeseké, a különböző egyházak terrénuma s dogmák tartománya, a nagyképűséggé és pedáns pepecseléssé silányult tudomány

rozzant fellegrárai, a hivatal és a hatalom szcenáriumai – talán nem is szükséges folytatni a felsorolást.

Az említett tényezők közös tulajdonsága, hogy a rájuk vonatkozó megítélő mechanizmus hasonlóan, sőt azonosan funkcionál. Az önminősítő stilizáció óhatatlanul szelektál, s így azt a képet alakítja ki, mely mintegy igazolja azt az életformát és gondolkodást, melyet az adott közeg a magáénak vall, tehát olyan miliőt rajzol meg magának, amilyenben a maga és mások előtt megjelenni kíván. Az a végeredmény, amely ilyen módon létrejön természetesen, ha úgy tetszik, szépítettnek mondható, de a tény nem feltétlenül jelenti azt, hogy kevésbé tartalmaz realitáselemeket, sőt nagyon is arra a törekvésre utal, melynek szellemében a részletek révén nagyon is érzékelhető atmoszféra, életszerű impresszió rajzolódik ki. A szelekció azonban mégis működik, s meghatározza a tónust, a hangsúlyokat és az árnyalatokat, melyek viszont együttesen érvényesítik a világlátás e közegre jellemző sajátosságait. Mindez alkalmas a továbbfejlődésre, és részét képezheti a biedermeier kisformák integrálásával a nagyobb, szélesebb térrésumokra terjedő valóságbemutatlásnak. A biedermeier-jelenség egyik fő karakterisztikuma a kisvilág közegével való azonosulás mozzanata, ez a típusú stilizáció mintegy a körön kívül, mint fenyegető idegenszerűséget, mint a harmóniát megbontó külső tényezőt értelmezi a negativitást, és így saját körében nem is néz szembe vele. Így a tragikumot a fantasztikummal vegyített érzelmesség, a bűnös kuriózum közege idegen szférája helyettesíti. Tehát hiányzik a helyzetkritika igénye, vagy ha van ilyen, az a külső körülményekből fakadó hétköznapi visszasságok inkább kedélyes, mintsem szenvedélyes elutasításában jelenik meg.

A polgári irodalom nagy teljesítménye, hogy meghaladja ezt az életszférát, s kivált a tizenkilencedik századi regény (mondhatni nagyregény) révén korigálja és tudatosítja a polgári-kispolgári lét önképének elfogultságait és a helyzetből fakadó szűköségét. Az a sajátos műfaj, amely az epikumnak inkább elemeit hordozza magában, az életkép tudniillik, új kezdeményként beépül a kor prózájába (Magyarországon is) valahogy olyan módon, ahogy a fiatal Dickens, a hazánkban is olyannyira kedvelt Boz rajzai, vázlatai az egykori Londonról (*Sketches*) előzménye annak a nagyszabású tablónak, amely a viktoriánus regényt oly informatív, érzékletessé avatja, melynek segítségével korát oly feledhetetlenül megragadta. Az a kérdés, hogy e körülmény milyen módon és mennyire érintkezik a couleur locale romantikus következményével, más kérdés. Valószínűleg annyira, amennyire a biedermeier a romantikus irány keretein belül, azzal sajátos szimbiózisban mutatkozik meg. Azzal természetesen, hogy e helyütt a viktoriánus regényt emlegettük, korántsem lettünk hívei a biedermeier-fogalom kiterjesztésének, pusztán olyan általános folyamatokra utaltunk, melyek között kétségtelenül vannak összefüggések, párhuzamosságok, anélkül azonban, hogy ezek feleslegessé tennék e terminus behatárolását és pontosítását.

A biedermeierrel kapcsolatos fogalmilag elmosódó és inkább az impresziók körébe tartozó vélekedések egyik legfőbb forrása a nosztalgia, vagy olyan, mondhatni esztétizált hiányérzet kifejeződése, melynek segítségével az emlékezet a múltat általában, bizonyos korok bizonyos jelenségeit pedig, melyekben e hiányérzet igazolást vél találni, megszépíti. Ilyen egykori, tűnt értékek tartománya újraélhetővé varázsolja azt a közeget, amelyben a jelenből hiányzó értékek életszerűen, noha stilizáció révén, megfogalmazhatók. Tehát olyan, a visszatekintő szemszögéből értelmezett jelenségről van szó, amelynek önstilizációja mintegy indukálja azt a látomást, melyet a visszatekintő a maga (s hozzá hasonlóan gondolkodó kortársai) lelki szükségleteiből kiindulva fest meg. Ez a törvényszerűség a maga más, de korántsem minden vonatkozásban különböző módján még a tudományos értelmezésekre is hat, innen eredeztethető a történelmileg lezárult jelenségek nagyon is mozgalmas utóélete, bennük például éppen a biedermeier tulajdonságainak, összevetőinek, világszemléleti lényegének már-már tendenciaszerű változásai.

Nem tartozik a ritkaságok közé a művészetben, az irodalomban pedig kiváltképpen nem, olyan korok, múltbeli jelenségek favorizálása, melyek valamiképpen rokonságban állnak azzal a gondolkodásmóddal, ízléssel, amelyet az alkotó magáénak érez és vall. Ezek a múltó időn átívelő találkozások, melyek a félmúlttól a távoli időig terjedhetnek, mintegy a történeti síkját képezik egyes mentalitástípusoknak. Ezt a sajátosságot erősíthetik fel bizonyos antropológiai tulajdonságok, mint például a múlt, gondolkodás és az érzésvilágba beépült rögzült, személyiségjeggyé vált elemeivel feldúsított újra megélésének lelki kényszere. Tanulságos ebből a szempontból Krúdy Gyula prózája, mely e megőrző-stilizáló írói magatartás klasszikus példája. Noha egyénileg értelmezve, a biedermeier kifejezést már igen korán használja, 1912-ben, a *Francia kastély* című regényében. Pálháziék szalonját leírva jegyzi meg: „Ezeket egy divat szülte, és egy divat tartotta életben, a Biedermeier. Mondják, hogy Pozsonyban, valamint Bécsnek régi házaiban még ma is ülnek e doktor Corvinuszok a aranyozott, keskenylábú székeken, és a vén dámák a franciát némettel keverik.”¹³

Ha a szakirodalmat tanulmányozzuk, kiviláglik, hogy a biedermeier nem éppen azonos az említett jelenet sugalmával, bár a rokonság felismerhető. Hiszen valóban beletartozik a fogalomba a társasélet régi formája, ám az nem csupán régiségével, mondhatni az ódonág bájával tűnik ki, hanem szociológiai karakterében is különbözik némileg: kevésbé szertartásos és mindenképpen polgáriasultabb. Az meggondolkodtató, hogy Krúdy e jelenség kapcsán Pozsonyt és Bécset említi, tehát mintegy az udvar közelségét, s ezzel alighanem azt a réteget emlegeti, mely ebben a régióban Bécs vonzáskörzetében sajátos és felismerhető vonásokkal variálja a biedermeier karakterjegyeit. Ennyiben, a különböző, netán magas rangú tisztviselőkkel, netán a császári udvartartás némely hölgyeivel, udvari tanácsosokkal bővíülhet az a kör,

amely ezt a kultúrát és mentalitást egyik variánsként képviseli. Itt tehát azzal a rendiséggel érintkező államhivatalnok rétegről lehet szó, amely ebben az időszakban (mármint a század első felében) afféle lojális nagypolgárságként viselkedik. Ez a nem pusztán elméleti lehetőség indokolhatja a bécsi, sőt az osztrák biedermeier bizonyos, a magyarországitól, de a német területektől is elütő vonásait, s talán még azt is, hogy sokan éppen az ebbe a miliőbe tartozó Grillparzert emlegetik erkölcsi elveik, magatartásuk fő kifejezőjeként.

Természetesen egy magyar író, bármily jelentős is, futó megjegyzése aligha fogható fel perdöntő érvnek szaktudományi kérdésekben, de nem is elhanyagolható, főként azért, mert az irodalmi életben az ilyen impressziókból tevődik össze valamely irány, jelenség lényegi tulajdonságainak summája. Az írói megfogalmazás ugyanakkor szinte ösztönösen utal a szelekció, vagy ha úgy tetszik stilizálás természetére. Azok a vonások, amelyek ilyen módon összefüggő rendszerben határozzák meg a tényleges létfeltételek teljességéből kiemelt ábrázolást, korántsem önkényesek, hanem értékhierarchia mentén szerveződnek, melyek egyszerre mondhatók idealizáló és kritikai jellegűnek. Ha összekeverednek is bennük a múlt különböző aspektusai, megőrző funkciójuk révén valóságos tényezőket fognak be ugyanabba a látószögbe, s talán éppen e sajátáguk révén korrigálják a szaktudományi megközelítésekben rejlő, olykor túlságosan is kategorizálásra hajlamos ítéleteket és definíciókat.

Végül is egy szociokulturális szindrómát, kivált művészeti vonatkozásaiban, majdnem lehetetlen leírni kizárólag irodalom- vagy művészettörténeti terminológiával. A biedermeier mint érzés- és gondolkodásmód inkább a művészethez, illetőleg szorosabban az irodalomhoz való viszony mentén ragadható meg. A biedermeier mentalitás sokkal inkább tárgya, mint hordozója az életstilizáció korabeli polgári igényeinek. Ezek az igények végső fokon részlegesek, és függenek az adott lehetőségek megvalósulási fokának realitástényezőitől. Ezért van az, hogy az igen magas reprezentációs igényű és ezért nagy anyagi erőre támaszkodó építészetben a polgári szellemiség térségeinkben csak mint a klasszicizmust módosító-variáló tényező jelenik meg, s ugyanez a körülmény jellemzi, mutatis mutandis, a reprezentatív, netán monumentális szobrászatot. Ez a szellemiség, bázisának korlátozottsága folytán, a szorosabban humán területen sem törhet dominanciára. Ezért helyezkedik el különböző stílusok és irányok metszéspontjában, művészeti ágakként különböző módon és eltérő hangsúlyokkal, e körülménynek megfelelően változik tartamának, virágkorának periódusa. Mivel variánsként is felfogható, szerfőlött változékonyak és intenzitásukban, felismerhetőségükben egyes jellegzetességei, nyilván ezért is ad módot oly sokféle, olykor egymásnak ellentmondó interpretációra.

Annyi azonban bizonyos, hogy a biedermeier-jelenség, s a hozzá fűződő képzetek némelyike, mint például a szűk körű életszemlélet, a családkultusz,

a lemondás a nagyszabású ambíciókról, az intimszféra tartózkodó, szemérmes kultusza nem értelmezhető valamiféle tudatosan vállalt elvrendszerből kiindulva, etikája, életszemlélete sokkal inkább fakad pragmatikus megfontolásokból, mintsem elvont eszmékből. Röviden: e polgári rétegek (avagy kvázi-polgári életminőségek) társadalmi helyzetüknek megfelelően, azt érzékelve alakították ki életmódjukat, szokásrendjüket, s fogalmazták meg az említett módon, ha úgy tetszik életfilozófiájukat, értve ezen azt a mindennapi életben elirányító bölcsességet, mely nem tart igényt a tudomány rangjára. Ezt jobban fejezi ki az almanachlira, az emlékkönyvbe írt valamely mottó, a tanulságos mondásokat tartalmazó antológia, mintsem a bölcsélet. Mindez akár közhelyek, érzelmes banalitások gyűjteményének is tekinthető, ám a maga idejében megélt, stilizált tapasztalatként és magatartásbeli normatívaként működött.¹⁴

Ebben a kristályosult formában és léthelyzetben tehát eredetét tekintve német, bázisára nézve közép-európai civilizációs és kulturális képződménynek mondható, egyéb területeken pedig a társadalmi bázis tekintetében óhatatlanul bizonyos hasonlóságok tapasztalhatók, melyeket az irodalmi hatás és a kulturális érintkezés tényei tehetnek érzékelhetővé. (Meglépő módon Kotzebue művei, melyektől tagadhatatlan népszerűségük ellenére a jelesebb magyar szerzők az igényesség jegyében rendre elhatárolják magukat, még Angliában sem ismeretlenek.) A módszeres áttekintésnek ez utóbbi tény ellenére elengedhetetlen feltétele a határok világos megjelölése. Ha a dolgok ilyen tágítható és sok tekintetben szubtilis ismérvek alapján alkothatnak összefüggéssrendszert, akkor szinte csak verbális kifejezőkészség kérdése tetzés szerint formálni ellentmondó, s az ellentmondásokat játszi könnyedséggel kibékítő, szublimáló koncepciókat.¹⁵

A magyar irodalom vonatkozásában a legfőbb feladatnak az látszik, hogy egészen egyszerűen más szemszögből vegyük szemügyre e korszak irodalmának meghatározó jegyeit. A nemzeti szellemű, historizáló magyar irodalomtörténet-írás ugyanis feltétlenül jogos, de a valóságos irodalmi folyamatokat illetően nem minden vonatkozásban objektív célképzetek mentén fogalmazta meg értékszempontjait. Ennek következtében csak az így kimunkált értékminőségek fogalmazódhattak meg esztétikai normatívaként: ami ettől az értékrendszerből akár világszemléleti, akár pedig stilisztikai szemléletében és alkotói gyakorlatában eltért, az a szelekció természetének megfelelően egyrészt alulmaradt az irodalmi életben folyó csatározásokban (ahol is az Athenaeum köre mondta ki a végső szót), másrészt a nagy összefoglalásokban és irányadó tanulmányokban (Toldy Ferentől, Gyulai Páltól gyakorlatilag napjainkig), a másodvonalba szorult vissza. Ezzel – a kíváncsnál nagyobb sikerrel – mintegy bevészte az utókor emlékezetébe azt a képet, mely az evidencia erejével hat mindmáig, sőt a kor távolodtával vonásai még határozottabban érvényesülnek.

Ideje tehát, hogy azt a valóságos kulturális közeget, ízlést és mentalitást, amely egyébként az említett szelekcióban is közreműködött, lehetőség szerint Toldy, Gyulai és a többiek előtti állapotában megvizsgáljuk, s a romantikus, népnemzeti és önelvű vizsgálódások eredményeit nem tagadva néhány fontos vonatkozásában, ha szükséges, újrafogalmazását megkíséreljük.

1 Georg HERMANN, *Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, Berlin, 1913.

2 *A biedermeier kora nálunk és Európában*, Helikon, 1991, 1–2, összeáll. T. ERDÉLYI Ilona.

3 Paul SCHMIDT, *Biedermeiermalerei*, München, 1922.

4 Georg HIMMELHEBER, *Biedermeier als Stil der bildenden Kunst = Kunst des Biedermeier*, Prestel Verlag, München, 1988, 20–50.

5 „Als der Grossvater die Grossmutter nahm / Da wusste man nichts von Mamsell und Madam“, *Als der Grossvater die Grossmutter nahm*, August Langbein, 1812.

6 Zolnai Béla szerint a magyar biedermeier írói főként a népszerű másodvonalból kerülnek ki, így Fáy, Csató, Gaal, Kovács Pál stb. L. ZOLNAI Béla, *A magyar biedermeier*, Bp., 1941.

7 HORVÁT Edith, *A Biedermeier-életkép a német és a magyar irodalomban*, Minerva, 1926.

8 Wilhelm BIETAK, *Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung*, Wien–Leipzig, 1931.

9 Virgil NEMOIANU, *Support for an English Biedermeier = The Taming of Romanticism*, Harvard University Press, 1984.

10 BARÓTI Dezső, *A francia biedermeier problémájáról*, Helikon, 1991, 1–2, 119–123.

11 Az osztrák biedermeiert nem pusztán a kedélyesség jellemzi. A híres „Neuner” kávéház (némiképp a Pilvaxhoz hasonló a szerepe) látogatóit a „...die entscheidende Abneigung des damaligen Regierungssystems... gegen jede Art von Vereinswesen, insbesondere wo es literarischen oder politischen Tendenzen gelten konnte” terelte társas körbe. Anastasius GRÜN = *Wiener Kaffeehausliteratur*, szerk. Hans VEIGL, Wien, 1991, 41.

12 Adalbert STIFTER, *Aus dem alten Wien*, Leipzig, 1909.

13 KRÚDY Gyula, *Francia kastély = Szindbád*, Magyar Helikon, 1973, 653.

14 FABRI Anna, *Az irodalom magánélete*, Bp., 1987.

15 Elfriede NEUBUHR, *Töprengések a biedermeier-fogalomról*, Helikon, 1991, 1–2, 40–71.

Szöveg és írás

*(A szöveggenetika viszonya a filológiához és a strukturalizmushoz)**

A szöveggenetika a magyar olvasók előtt ma még kevéssé ismert. A nyolcvanas évek elejétől ugyan viszonylagos rendszerességgel jelentek meg ismeretések a szöveggenetikai kutatásokról és eredményekről, és néhány igen fontos cikk fordítása is napvilágot látott, de elsősorban a szűkebb szakmai közönség által olvasott folyóiratokban.¹ Ez az új francia kritikai irányzat, amely lassan már három évtizedes múltra tekinthet vissza, de a kezdeti – elsősorban technikai és módszertani jellegű – kutatások után csak a hetvenes évek végén lépett valóban színre, és hívta fel magára a figyelmet, egy régi-új kutatási területet jelöl ki magának: a kéziratokat.

Sokat elárul mind létrejöttének körülményeiről, mind kezdeti ambíciójáról, hogy ekkor még manuscriptológiának hívják.² Vagyis a kéziratok egy újfajta megközelítésmódja kívánt lenni.

A kéziratok a szöveggenetika számára immáron nemcsak dokumentumok, hanem monumentumok, a mű monumentumai. Némi megkéséssel a szöveggenetika hajtja végre a tudományban azt a fordulatot, amely az írói gyakorlatban már a múlt században megtörtént. A kéziratok megőrzésére, gyűjtésére, adományozására, ajándékozására gondolunk. Az olyan írói gesztusok, mint amilyen például Victor Hugóé, aki végrendeletében a Bibliothèque Nationale-ra, sejtése szerint a leendő Európai Egyesült Államok Könyvtárára hagyta minden kéziratát, azt sugallták, hogy a műről a legtöbbet formálódását nyomon követve tudhatunk meg és mondhatunk. A műhöz vezető út tehát mű-rangra emelkedik.

A szöveggenetika ezt a gondolatot igyekszik a tudományos diskurzuson belül érvényesíteni. Törekvése egybeesik azzal az irodalomban megfigyelhető tendenciával, amely egyre kevésbé leplezi a szöveget létrehozó tettet, sőt magát a megírást teszi olykor a mű tárgyává.³ Többek között ezért is tarthaták némelyek afféle rövid életű tudományos divatnak.⁴ Mára azonban már bebizonyosodott, hogy jóval többről van szó. Nem a filológia metamorfózisáról, nem is a strukturalizmus utóvédharcairól, hanem mindenképpen egy

*Részlet a szöveggenetikát tárgyaló monográfiából.

új kutatási irányról, s talán egy kialakulóban lévő új diszciplínáról is, amely mindkettejük elméleti és módszertani eszköztárából merítve a keletkezés folyamatának tudományos vizsgálatát tűzte ki célul maga elé. Ismét a szerző-mű viszony kerül az elemzés középpontjába, nyilvánvaló reakcióként a strukturalizmus és a recepcióesztétika beállítódására. Az utóbbi egyébként a befogadás oldaláról szintén az irodalmi értelemképzés folyamat jellegét és pluralitását hangsúlyozza. Jauß Sartre nyomán ezért hívja fel a figyelmet arra, hogy írás és olvasás, alkotás és értelmezés egymást kölcsönösen meghatározó és kiegészítő folyamatok.⁵

A szöveggenetika az írás folyamatát rekonstruálja és elemzi a maga sajátos eszközeivel. Elméletének és gyakorlatának kritikai bemutatására azzal a meggyőződéssel vállalkozunk készülő monográfiánkban, hogy eredményei és kérdésfeltevései a honi tudományosság figyelmére is számot tarthatnak. Ugyanakkor további terveink, Pilinszky János *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című regénye genetikus és kritikai kiadásának elkészítése és szöveggenetikai elemzése is szükségessé teszik az elméleti megalapozást. Mind e mű, mind a magyar irodalom számos más alkotásának esetében a szöveggenetikai megközelítés új szempontokkal gazdagíthatja műértelmezéseinket és irodalomértésünket is.

A kéziratokban mozgásban lévő szöveg mintájára a szöveggenetikát mozgásban lévő elméletnek és szövegmegközelítési módnak nevezhetnénk. Hogy a maga teljességében megragadhassuk ezt a „mobil” anyagot, érdemes „történeti” eljáráshoz folyamodnunk: e tanulmány keretei között most a szöveggenetika kialakulását kíséreljük meg nyomon követni, s a modernitásban kialakult és átalakulóban lévő filológiához, valamint a modern irodalomtudományt meghatározó szemlélethez, a strukturalizmushoz való viszonyát vizsgáljuk. Azt reméljük, hogy ily módon nemcsak azokat a tényezőket sikerülhet jobban megértenünk és megértetnünk, amelyek ennek az új megközelítésmódnak a születéséhez vezettek, illetve hozzájárultak elméletének és gyakorlatának alakulásához, hanem talán azokat is, amelyek meghatározhatják jövőjét. A szövegről alkotott hipotézisei már ma ösztönzően hathatnak az irodalomelmélet alakulására, gyakorlata pedig megváltoztathatja kiadói gyakorlatunkat, s így olvasási szokásainkat is.

I. Szöveggenetika és filológia

A magyar szakirodalomban általában a szövegkritika és a textológia kifejezés használatos.⁶ Az utóbbi, amelyet Tomasevszkij írt le először,⁷ szűkebb értelemben a szövegkritika megfelelője, tágabb értelemben pedig az általunk választott filológiáé. Természetesen ekkor a filológia maga szűkebb értelemben értendő. A francia szakirodalomban kevés kivételtől eltekintve⁸ ez a nálunk

sem idegen terminus jelöli a szövegek kiadását előkészítő stúdiumokat.⁹ Választásunk nem elsősorban patinája miatt esett a filológiára, hanem azért, hogy így, az idézett francia szakirodalommal egybehangzó terminológiát kialakítva, a lehető legkevesebb félreértésre teremtsünk lehetőséget. A szövegkritika ugyan szépen rímelt volna a szöveggenetikára, de pontatlan lett volna.

A szöveggenetika és a filológia kapcsolata nyilvánvaló és tagadhatatlan. Mindazok, akik a kérdéssel foglalkoztak, s maguk a szöveggenetikusok is szinte kivétel nélkül első helyen említik a filológiát azok között a tudományágak között, ahonnan a szöveggenetika merített.¹⁰ Mindezzel együtt az irányzat képviselői nem kizárólag és nem elsősorban filológusnak tartják magukat. Nem értenek egyet azokkal a kevesekkel, akik egy új filológia iskola megteremtőit látják bennük,¹¹ s bizonyára tiltakoznának az ellen a besorolás ellen is, ami egyelőre lexikonjainkban olvasható róluk („a modern textológia egyik ága, a genetikus kritika...”).¹²

Ahhoz, hogy állást foglalhassunk a kérdésben, közelebről meg kell vizsgálnunk a szöveggenetika és a filológia tárgyát, célkitűzését és módszerét, mivel a tudományágak ezek alapján különíthetők el.

1. Elsőként a célkitűzések összehasonlító vizsgálatába vágunk bele, mivel úgy tűnik, egy tudományág célkitűzése határozza meg leginkább az alkalmazott módszereket, s mint látni fogjuk, magát a kutatási tárgyat is.

A filológia és a szöveggenetika célkitűzései közötti különbség megkérdőjelezhetetlen. Az itt szűkebb értelemben vett filológiai tevékenység lényege – Stoll Béla szavaival – azért hibák keresése,¹³ mert célja a szöveg invariáns jellegének megőrzése, illetve az eredeti szöveg helyreállítása. Ily módon biztosítja bizonyos üzenetek átadását, azaz az irodalmi hagyomány folyamatosságát. Ennek megfelelően kijelöli az alapszöveget, számba veszi és osztályozza a variánsokat, stemmákat alkot, igyekszik a hibákat kizárni és így létrehozni az elméleti koncepciójához, az ideális szöveghez¹⁴ lehető legközelebb álló szöveget.

A szöveggenetika szándéka lényegileg más: nem egy szöveg, hanem egy folyamat, a szöveg megírásának rekonstruálása és interpretációja.¹⁵

Amennyiben elfogadjuk Pierre-Marc de Biasi különbségtételét – mely több szempontból is célszerűnek tűnik¹⁶ – szöveggenetika szó szoros értelmében vett genetikus és kritikai dimenziója között,¹⁷ miszerint az előbbi a kéziratok anyagi vizsgálatát és átírását, az utóbbi pedig e kettő eredményeinek értelmezését jelentené,¹⁸ felvetődhet az a gondolat, hogy ez a genetikus dimenzió, amelyet a továbbiakban mi genetikus szövegvizsgálatnak nevezünk, nem más, mint a valóban újszerű interpretációs kísérlet – a mi szóhasználatunkban a genetikus kritika – filológiai segédtudománya. Véleményünk szerint azonban nem erről van szó. A genetikus szövegvizsgálat, ami rendkívül sok időt, türelmet, elszántságot és nem kevés invenciót követel, egyben inter-

pretáció is. Ennek a nagyon is kézzelfogható munkának a során a genetikus gyakorlati és elméleti modelleket hoz létre, amelyeket folyamatosan ellenőriz, „hogya a lehető legteljesebben megragadhassa tárgyát (a fogalmazás folyamatát dokumentumáló »genetikus dosszié« anyagát), és a lehető legrendszerszerűbben értelmezhesse eredményeit (a keletkezés jelenségeinek logikáját, az előszöveg strukturálódását)”.¹⁹ Tehát a genetikus szövegvizsgálatnak csak közvetlen célja az előszöveg – egy ilyen módon soha sehol nem létezett hipotetikus-elméleti konstrukció –, a genetikus kritika tulajdonképpeni tárgyának létrehozása. Munkája során mindvégig a szöveggenetika alapvető célját kell szem előtt tartania. Elméleti hátterük is ugyanaz. (Ez természetesen nem jelenti, nem jelentheti a dokumentumok tendenciózus interpretációját.)

2. A szöveggenetika és a filológia kutatási tárgya csak látszólag ugyanaz. A klasszikus, a középkori és a modern szövegek filológiája esetében egyértelműen a kéziratok a tudományos kutatás tárgyai. A szöveggenetika esetében csak látszólag. S itt rögtön különbséget kell tennünk a genetikus szövegvizsgálat és a genetikus kritika tárgya között, mert ez a kettő sem azonos.

Az előbbi úgy tekint a kéziratokra, mint egy irodalmi mű létrejöttének igen nagy értékű dokumentumaira, s arra használja őket, hogy létrehozza a genetikus kritika tárgyát, az előszöveget. Számára tehát a kézirat csak kiindulópont, egyfajta trambulín, ahonnan újra és újra elrugaszkodva, és újra és újra visszatérve próbálkozik a maga nagy ugrását végrehajtani, amely ez esetben nem más, mint „tárgyát a potenciális tárgy állapotából az újraalkotott tárgy állapotába eljuttatni”.²⁰ Kétségkívül ugyanazokból a kéziratokból indul ki, de más a nézőpontja, mivel célja is alapvetően más.

A genetikus kritika az így létrehozott előszövegre alapozza interpretációs kísérletét. Mi is ez az előszöveg (avant-texte)?

A szöveggenetika kulcsfogalmát 1972-ben alkotta meg Jean Bellemin-Noël, s definícióján még igencsak érződik a strukturalizmus hatása: „Előszöveg: a piszkozatok, kéziratok, próbálkozások, »variánsok« összessége, a mű létrejöttének dokumentumai; ahol a művet olyan szövegnek tekintjük, amely rendszert alkothat az előszöveggel.”²¹

Ezt a némiképp enigmatikus meghatározást, amely Bellemin-Noël Terminológiai javaslataiban a Megközelítések között szerepel,²² valamelyest megvilágítja a mintegy féloldalas magyarázat utolsó mondata, mely szerint az előszöveg a szöveg (része), a szöveg pedig az előszöveg (része).²³ Azaz a szöveg létrehozásának folyamata a szöveg részének tekintendő (ha nem magának a szövegnek), noha maga a szöveg mindig csak töredékét foglaltatja magába az előszövegben elővillanó lehetőségeknek. (Biasi majd két évtizeddel későbbi, Heideggert eszünkbe idéző²⁴ programszerű kijelentése, mely szerint a mű nem más, mint keletkezési folyamatának eredménye,²⁵ nem is áll olyan messze e hajdani meghatározástól.)

Az elképzelés ugyan még nem teljesen kiforrott, de nagy sikert arat. Egy olyan új megközelítésmód, amely az írás interpretációját tűzi ki céljául, természetesen nem jöhet létre a maga sajátos korpuszának megalkotása és megnevezése nélkül.²⁶ Ehhez járul hozzá jelentős mértékben Bellemin-Noël: a szöveggenetika az ő könyve körül kezd „kikristályosodni”,²⁷ megkezdődik az intenzív konceptuális munka.

Bellemin-Noël eredeti definíciójában még nem, csak később számol azzal a ténnyel, amely nyilvánvaló ugyan, mégis nagyon lényeges: az előszöveget mindig a kutató hozza létre sajátos, genetikus módszere segítségével.²⁸ Ebből egyrészt az következik, hogy az előszöveg olyan (re)konstrukció, amelyet nemcsak a genetikus dosszié jellege határoz meg, hanem az azt vizsgáló szöveggenetikus nézőpontja is (Bellemin-Noël esetében a pszichoanalitikus kritika); másrészt az, hogy nem létezik a kutató közreműködése nélkül és előtt. Egy fél évtizeddel később a fogalom megteremtője már a következőképpen fogalmaz: „Az előszöveg mint kutatási tárgy egyszerre elméleti és szubjektív, az adott kritikus saját érzékenysége hozza létre, alakítja, illetve alakítja át.”²⁹

Az előszöveg önálló koncepció rangjára Louis Hay, Pierre-Marc de Biasi, Eric Marty és más genetikusok elméletalkotó munkája révén jut.³⁰ Manapság már széles körben elterjedt, az *après-texte*, *paratexte*, *intertexte*, és a legújabb *hyper-texte* mellé felvétellett a különféle textusok sorába. Gyakorlatilag nem kérdőjelezi meg, bár használata ma sem egyértelmű még a genetikusok körében sem.

Bellemin-Noël eredeti definíciójával ellentétben abban ma már mindannyian egyetértenek, hogy az előszöveg nem a szöveget megelőző dokumentumok összessége. Az az elképzelés még valóban rokonítható volt Kristeva *génotexte*³¹ fogalmával.³² Később azonban, ahogy láttuk, egyre hangsúlyosabbá válik az előszöveg teremtett volta, ami jelen esetben a kutató szempontjainak érvényesülését, s e tény tudomásulvételét is jelenti. Ennek megfelelően az előszöveg kizárólag azokat a dokumentumokat tartalmazza, amelyeket az őt létrehozó kutató konstrukciója építőelemének tekint. Csak így módon, e konstrukció részeként válnak interpretálhatóvá.³³

Az előszöveg létmódjának megítélésében már vannak eltérések. Almuth Grésillon összefoglaló művében például következetesen a genetikus dosszié szinonimájaként használja, tehát az előszöveget a kéziratok egy bizonyos csoportjával azonosítja.³⁴ Mások viszont, s itt elsősorban a szöveggenetika elméleti hajlandóságú képviselőit kell említenünk, úgy vélik, hogy az előszöveg létmódja nem lehet konkrét, mivel maga hipotetikus-intellektuális kutatási tárgy,³⁵ azaz „sehol másutt nem létezik, mint az őt létre hívó gesztusban”.³⁶ Mi az utóbbi állítással értenénk egyet.

3. Ahogy Louis Hay megállapítja, „már a genetikus kritika anyagával való első találkozás megkérdőjelezi módszertani szokásainkat”.³⁷ Egy új tudo-

mányos kutatási tárgy – esetünkben az előszöveg – létrehozása és létezése új módszereket követel. Ezek a szerzői kéziratok vizsgálata során alakultak ki.

Jean Lebrave véleménye azonban, mely szerint a szöveggenetika a filológiától teljesen függetlenül fejlődött volna, túlzónak tűnik.³⁸ A filológiai elemzés már létező eljárásai ösztönzik a szöveggenetikai kutatások módszertani törekvéseit. Inspiráló egyrészt módszertani éberségük, amely minden olyan megközelítésmódnak például szolgálhat, amely kéziratok tanulmányozását tűzi ki céljául. De azok eredményeik is, amelyeket tudós szövegkiadások készítése közben szereztek meg. Gondoljunk csak a kéziratok anyagi vizsgálatára, vagy az újabban alkalmazott segédtechnikákra (optikai, számítógépes elemzés stb.)! A szöveggenetikának természetesen támaszkodnia kell mindeerre, és támaszkodik is.

Mindenképpen érdemes külön tárgyalnunk a genetikus szövegvizsgálat és a genetikus kritika módszereit. Az itt vizsgált kérdés szempontjából az utóbbi cseppet sem tűnik problematikusnak. Itt valóban érvényes Lebrave fent idézett megjegyzése, a genetikus kritika interpretációs módszere teljes mértékben független a filológiától, s a genetikus megközelítést más (pszichoanalitikus, nyelvészeti, narratológiai, szociokritikai, tematikus) szöveg megközelítési módokkal kapcsolja össze.

A különböző kritikai irányzatok mindeddig a „végeredményt”, a szöveget vizsgálták, fogalmi készletük és elméletük ennek megfelelően alakult. Szempontjaik természetesen érvényesíthetők az írás folyamatának vizsgálata során is, ahogy ezt számos genetikus és egyéb szempontot kombináló remek elemzés bizonyítja.³⁹ Ezen a kritika számára feltáratlan, új terepen meglehet, az elméleti és konceptuális fegyverzet egy része nehézkesnek vagy akár hasznavehetetlennek bizonyul. A kritikai megközelítés körébe vont új jelenségek értelmezésére új terminológiára, az elméleti alapok újragondolására, esetenként módosítására lehet szükség. Ez pedig magától értetődően visszahat a szöveggenetikára is. Jó példája ennek a magát szöveganalitikusnak (textanalyste) nevező Jean Bellemin-Noël és a narratológus Raymonde Debray-Genette elméletalkotó munkája, akiknek a szöveggenetikusok az előszöveg, illetve az endogenézis és exogenézis fogalmát köszönhetik.⁴⁰

A szöveggenetika szerepe azonban nem korlátozódhat arra, hogy afféle új filológiai segédtudományként lehetőséget teremtsen a különböző kritikai irányzatoknak vizsgálati területük kitérítéséhez, megnyitásához a keletkezés időbelisége felé. A kéziratok legfontosabb tanulsága éppen az – s talán ennek a tudatosítása a szöveggenetika egyik legfőbb érdeme, s változatlanul feladata –, hogy az írás folyamán bekövetkező változások, módosítások és módosulások soha nem értelmezhetőek egyetlen szempontból. A döntő változtatások esetében, mint amilyen például a szöveggenetika egyik iskolapéldája, Kafka regénye narrátori Ich-jének K.-vá változtatása, mindig a különféle

eredőjű impulzusok együtthatása figyelhető meg.⁴¹ A szöveggenetikai kutatások erre számos kézzelfogható bizonyítékkal szolgálnak.

E „produktív konvergencia”⁴² érvényesítése az értelmezésben is ígéretes vállalkozás. A genetikus kritika interpretációs kísérlete ezt is lehetővé teszi, bár az eddigi munkák általában megmaradtak egy-egy szempont kidolgozásánál, s esetenként az egyéb szempontok jelzésénél. A szöveg felvillanó lehetőségei felvillantásának lehetősége ígéret ugyan, de semmiképpen sem a végre meglett totális interpretációs módszer ígérete. Az írás összetett folyamata azonban valószínűleg csak ilyen összetett, némelyek számára talán eklektikus módszerekkel ragadható meg.

A genetikus szövegvizsgálat módszere ezzel szemben nagyon is egynemű, s egyértelműen filológiai jellegű, vagy legalábbis filológiai indíttatású. Pierre-Marc de Biasi négy műveletet különböztet meg: 1. a genetikus dosszié összeállítása, 2. az egyes kéziratok meghatározása, leírása, 3. a kéziratok genetikus osztályozása, 4. a kéziratok megfejtése és átírása.⁴³ E műveletek nem idegenek a hagyományos filológia művelőjének sem.

Az eljárás maga mégsem minősíthető filológiai. Valójában a filológiai és a genetikus módszer kereszteződéséről van szó. A perspektívák és az elméleti alapok alapvető különbsége a döntő ebben a tekintetben. A filológia szövegmodellje (a szöveg mint zárt rendszer és cél) és számos fogalma is kérdésessé válik a genetikusok munkái során, mivel az írás folyamatának, a szöveg keletkezésének leírására már nem tűnik alkalmasnak.

Inkább kiugrott, mintsem álrúhas filológusok azok, akiknek munkája során éppen a filológia alapkonceptciói rendülnek meg. Márpedig genetikus megközelítésben értelmüket veszítik az olyan fogalmak, mint alapszöveg, főszöveg, ideális szöveg, szövegforrás, hiba, emendáció, variáns.

Vegyük sorra őket! A szöveg hordozói, a hagyományosan *szövegforrások*nak nevezett dokumentumok⁴⁴ közül a szöveggenetika a szerzői kéz- és gépíratokat emeli ki. Célkitűzésének megfelelően ezek azonban csak előszövegforrásoknak tekinthetők.

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a szöveg az általunk vizsgált kritikai irányzat érdeklődési és kutatási körén kívül esne, sőt éppen a szöveghez való új viszony, illetve a szövegfelfogás átalakulása a legizgalmasabb kérdések egyike, amelyet a genetikus megközelítés felvet. Behatóbban ezt a továbbiakban fogjuk vizsgálni, most a filológiai vonatkozások tárgyalására szorítkozunk.

A szöveggenetikus kiindulási pontja a genetikus dosszié, amelyet a szerzői szövegforrásokból állít össze a maga előre meghatározott szempontjai szerint (egy mű vagy csak a mű egy részlete keletkezésének vizsgálata; a keletkezés teljes folyamatának vagy csak bizonyos összetevőinek a vizsgálata). Az *alapszöveg*⁴⁵ tehát ilyen értelemben nem létezik. Kétségtávolú szüksége van a szöveggenetikusnak is valami viszonyítási pontra munkája, elsősorban a gene-

tikus szövegvizsgálat során, amelynek egyik lépéseként a végleges szöveghez képest kell osztályoznia a genetikus dosszié anyagát.⁴⁶ Ez az átmeneti teleologikus osztályozás rendszerint a kritikai kiadáshoz, vagy ennek híján a leg-hitelesebbnek tekintett szöveghez viszonyítva történik. Ennek megnevezésére az alapszöveggel párhuzamba állítható terminus mindeddig nem született.

A *főszöveg*, azaz a kritikai szöveg⁴⁷ helyébe az előszöveg lép. Ennek létrehozása a genetikus szövegvizsgálat célja és feladata, a genetikus kritikáé pedig ennek interpretációja. Ez utóbbi ambíciója tehát már kizárólagosan kritikai, a genetikus szövegvizsgálat „filológiai eredményeinek” értelmezése. A hagyományos filológusi munka is tartalmaz mindig kritikai mozzanatokat, a genetikus kritika esetében azonban a hangsúly egyértelműen, minden szűkebb értelemben vett filológiai, azaz textológiai megközelítéstől elütő mértékben eltolódik ebbe az irányba.

Az *ideális szöveg*, a hibátlan – ilyen formában természetesen soha nem létező – szöveg elméleti koncepciója⁴⁸ a genetikus megközelítésben szintén értelmét veszti. A *hiba* és az *emendáció* hasonlóképpen. A szöveggenetikus datál, osztályoz, kisélabizál, összehasonlít, átír, egybevet, miként a filológus is, de soha nem hibák keresése és javítása, a szöveg feltételezett leghibátlanabb állapotának, vagyis az ideális szövegnek a minél teljesebb megközelítése, tehát a szöveg lehető leghitelesebb formájának helyreállítása végett. Nem a szöveg, hanem egy folyamat, a szöveg megírásának kritikai helyreállítását végzi. Közben természetesen felfedezhet, s a munka jellegéből következően gyakran fel is fedez egy-egy újabb emendálandó szöveghelyet, ez azonban inkább vizsgálódásai hozadékának, mintsem eredményének tekintendő. Franciaországban az utóbbi években szinte mindig részt vesznek szöveggenetikusok a kritikai kiadások munkálataiban, szakértelmük nem nélkülözhető. Ez a tény azonban semmiképpen sem lehet érv a szöveggenetika és a filológia egybemosása mellett.⁴⁹

A *variáns* esete a fentieknél kevésbé egyértelmű. Noha a szöveggenetikusok és a szöveggenetika híveinek szinte mindegyike megkérdőjelezi,⁵⁰ jobb híján használja továbbra is. Olyan mélyen meggyökerezett az irodalomtudományi diskurzusban, hogy használata megkerülhetetlennek látszik. A terminus átvételével egyidejűleg azonban megkezdődik a fogalom átértékelése. A szöveggenetikusok variánsa már nem egy kevésbé értékes szövegváltozatot jelent.

1972 mind a francia textológia, mind a szöveggenetika formálódásában fontos évszám, ekkor jelenik meg ugyanis Roger Laufer és Jean Bellemín-Noël könyve.⁵¹ Mindkettő jelentős mértékben hozzájárul választott tudománya fejlődéséhez, s homlokegyenest ellenkező módon határozza meg a variáns fogalmát. Laufer definíciójában a hagyományos filológiai felfogás él tovább,⁵² Bellemín-Noël viszont egy másik mű, egy másik szöveg lehetőségét látja fel-

villanni minden variánsban.⁵³ Ugyanő később megkísérli a terminus használatát az egymást követő kiadások közötti eltérések jelölésére korlátozni.⁵⁴ Javaslatában azonban nem talál meghallgatásra, a variáns hagyományos vagy többé-kevésbé átértékelt fogalmát szöveggenetikusok és filológusok azóta is széles körben alkalmazzák.

A genetikus variáns önállósodik, nem áll többé hierarchikus viszonyban a kanonizált szöveggel. Egyszerűen az egymásra következő szövegállapotok (état de genèse, état de texte) közötti eltérések jelölésére szolgál. S egyúttal egyenrangúsodik is. Ezt az elméleti lehetőséget Bellemín-Noël eredeti javaslata még csak jelezte, később azonban a variáns mint a szöveg lehetőségeinek megnyilvánulása fogalmazódott újjá. Akkor pedig már csak egy lépés választ el minket a lehetséges szövegek elméletétől, s eddigi szövegmodellünkbe (a szöveg mint zárt rendszer és cél) vetett hitünk megingásától.⁵⁵

Mindenképpen jelezniünk kell, hogy a szöveggenetika nem vallhatja kizárólagos joggal a magáénak a variáns fogalmának újraértékelését. A kor textológiaja ugyanebbe az irányba mozdul el. Roger Laufer már említett könyve erre is számos példával szolgál.⁵⁶ Noha a variánsok helyét változatlanul a kritikai apparátusban jelöli ki, s feladatukat a középkori és az azt megelőző korok szövegeinek esetében a kritikai szöveg alátámasztásában látja, modern szövegek esetében engedékenyebb. A kritikai kiadásba felvett variánsokat már ő sem kizárólag a kiadás szövegét alátámasztó dokumentumoknak, hanem a művel párhuzamos, azzal majdnem egyenértékű változatoknak tekinti, amelyek lehetőséget adnak az olvasónak egy új olvasásmódra is.⁵⁷ Ugyanakkor nála is felvetődik – s nyomban el is vetődik – egy „hipotetikus” szöveg (az előszöveg?) lehetősége,⁵⁸ hangsúlyossá válik viszont a szöveg keletkezés-történetének fontossága. Immáron nemcsak filológiai szempontból tűnik szükségesnek ennek minél alaposabb ismerete, hanem a szöveg létrejötte és az alkotás folyamata törvényszerűségeinek felismerése érdekében.⁵⁹ Elsőként ő reagál Bellemín-Noël felvetéseire is.⁶⁰

A francia textológusok nemcsak felfigyelnek, hanem azóta is odafigyelnek a szöveggenetikára. Párbeszédük folyamatos, a polémia nem zárja ki az együttműködést. A szöveggenetikusok eredményei beépülnek a kritikai kiadásokba: a genetikus dosszié a kritikai apparátus részévé válik. Arról, hogy mit is remélnek ettől a textológusok, vagyis miért érdemes a genetikus dossziét tanulmányozni, azaz a szöveggenetikát művelni vagy legalábbis figyelembe venni, Henri Godard szavait idézzük, aki maga egyébként nem szöveggenetikus, s Céline regényeinek kiadását irányította a Gallimard kiadó Pléiade sorozatában: „A művek keletkezésének dokumentumaitól, amelyekben ábrázolás, vágyak és szándékok lassan egészzé állnak össze, hogy irodalmi mű váljék belőlük, azt várhatjuk, hogy segítenek mind az irodalmi, mind az egyéb megismerési folyamatok megértésében.”⁶¹

Azaz a szöveggenetika valódi tétje a filológiai adalékokon túl irodalom-elméleti és hermeneutikai.

E rövid kitekintés után térjünk vissza a variáns elemzéséhez. Napjainkban a fogalmat mind hagyományos, mind megújított, genetikus értelmében széles körben használják, ugyanakkor a szöveggenetikusok újabb és újabb terminológiai javaslatokkal állnak elő. Érthető okokból: egy most formálódó tudományág mindaddig nem számíthat az önálló diszciplína rangjára, míg ki nem dolgozza saját elméletét és fogalmi készletét. A szöveggenetika esetében a filológiától való terminológiai elhatárolódás pedig a fent elemzett sajátos viszony miatt még hangsúlyosabb.

Minden igyekezet ellenére azonban eddig nem sikerült megegyezni egységes terminológiában. A filológiától örökölt, majd újraértékelt variáns változatlanul tartja magát. Terjedőben van az áthúzás használata. A kifejezés korántsem újkeletű, a szöveggenetika egyik alapművét, Jean Bellemin-Noël már eddig is sokszor hivatkozott könyvét felütve ugyanis először a következőt olvashatjuk: „Az irodalom az áthúzással kezdődik.”⁶²

A szöveggenetika egyik jeles művelője és teoretikusa, Pierre-Marc de Biasi most készülő művében pedig az áthúzás történetének felvázolására vállalkozik. Könyve nem korlátozódik a francia irodalomra, az európai modernitás reprezentatív szerzőinek írásmódját kívánja vizsgálni és bemutatni.⁶³

A variáns és az áthúzás mellett az újraírás (*réécriture*) is sokak által használt fogalom. Almuth Grésillon egyetemi tankönyvként is használatos művében mellette foglal állást.⁶⁴ Genetikus kisszótárában – a valós helyzetnek megfelelően – ugyanakkor szerepelteti a másik két fogalmat is. Kísérletet tesz az újraírás aleteitinek megnevezésére. A terminológiai nehézségeket jelzi, hogy itt ismét a variáns használatára kényszerül. Különbséget tesz írásváriáns (*variante d'écriture*) és olvasásváriáns (*variante de lecture*) között. Magyarra definíciójuknak megfelelően írás közben, illetve írást követően létrejövő variánsként fordíthatnánk.⁶⁵ Ezen kívül megkülönböztet szabad és kötött variánst (*variante libre* és *variante liée*), melyek közül az utóbbi a nyelvtani, nyelvhelyességi, helyesírási jellegű módosításokat jelöli (Grésillon szóhasználatában a javítás is ezeknek az eseteknek a megnevezésére szolgál), az előbbi pedig az újraírás összes egyéb esetét.⁶⁶

Figyelemre méltó még Daniel Ferrer és Jean-Louis Lebrave terminológiai javaslata: bevezetik a variáció (*variation*) zenei ihletésű fogalmát,⁶⁷ amely egyébként Cerquiglini neologizmusához, a variálódáshoz (*variance*) áll közel.⁶⁸ Definíciója szerint a variáció a szöveggenetika szóhasználatában „egy textuális tervnek még nem a nagyközönségnek szánt megjelenési és létezőmódja” lenne.⁶⁹ Ily módon a variáns használatát azokra a módosításokra lehetne korlátozni, amelyek nem a szerzőtől származnak. Tehát a nem autográf kéziratokban és a nyomtatott verziókban fellelhető eltérésekre.⁷⁰

Véleményünk szerint a variáns és a variáció fenti megkülönböztetése világos és egyértelmű. Mellettük szól az is, hogy a variánst helyettesítő többi terminussal ellentétben semlegesek. Az egyéb közszájon forgó javaslatok ugyanis az újraírás kivételével mind tartalmaznak értékítéletet. Azt sugallják, hogy mindaz, ami a szöveget megelőzi, csekélyebb értékű.

A javítás (correction) magától értetődően valamilyen hibát feltételez. A törlés/áthúzás (rature) úgyszintén. A képzőművészettől és művészettörténettől megirigyelt átfestés/átrajzolás (repentir) ugyancsak ezért nem tűnik valódi megoldásnak.

Az itt vázolt lehetőségek közül számunkra az újraírás és a variáció fogalmai látszanak a legmegfelelőbbnek. Egyiküket a gyakorlat már félig-meddig szentesítette. Meggyökerezésük a kritikai diskurzusban nyilván nem lesz minden nehézség nélküli, hiszen az elvi egyetértés ellenére még a szöveggenetikán belül sem alakult ki konszenzus használatukat és érvényességi körüket illetően. A formálódó elméletnek azonban előbb-utóbb meg kell találnia a maga sajátos fogalmi készletét.

A szöveggenetika kérdésfeltevései azonban már most is kellőképpen megalapozottnak bizonyultak ahhoz, hogy újragondoljuk a szöveghez való viszonyunkat. Tulajdonképpen ezt teszi Bernard Cerquiglini „kritikai filológia-történetében”. Könyvének nemcsak alcíme, főcíme is beszédes: *A variáns dicsérete*.⁷¹ Cerquiglini már egyértelműen a szöveggenetika minden értékeléstől mentes, megújított variáns-fogalmát használja. Maga egyébként nem szöveggenetikus, s középkori szövegek tanulmányozása során jutott arra a meggyőződésre, hogy a filológia fogalomkészletének érvényességi köre korlátozott, a modernitást megelőző és feltehetően a rákövetkező idők szövegeinek megközelítésére alkalmatlan. Létrejötté ugyanis a modernitás szövegkonceptiójához köthető, átvétele és használata ezért indokolatlan és helytelen a pre- és a posztmodernitás szövegeinek vizsgálatakor.⁷²

Modern szövegről pedig nem beszélhetünk a XVIII. század vége előtt.⁷³ Ekkor válik ugyanis a könyvnyomtatás általános gyakorlattá. A szerző jóváhagyása és aláírása a korrektúrára jelenti a középkori szöveg halálát. Az ugyanis vagy anonim, de ha nem is az, jóval nagyobb teret enged a variálódásnak. Az a középkortól még idegen gesztus, amellyel a szerző magáénak, szellemi tulajdonának vallja, s egyben útjára bocsátja, művé avatja szövegét, meg is merevíti azt.⁷⁴

A filológia azután a maga módján csak ezt a gesztust ismételteti. Kétségkívül tautologikus tudomány, ahogy Laufer is leszögezi.⁷⁵ A szöveg autoritása a szerzőtől ered, a filológia célja ennek megőrzése, illetve szövegromlás esetén helyreállítása. Háttére a modernitás implicit szövegfilozófiája. E felfogás szerint a szöveg cél, ebből következően a szerző által jóváhagyott utolsó formájában invariáns.

A XIX. század folyamán a filológia e szövegkoncepciónak megfelelően hozta létre a maga fogalmi apparátusát, amely középkori szövegek elemzésére inadekvátnak bizonyul, állítja Cerquiglini, hiszen a középkor szövegéhez, íráshoz, kultúrához való viszonya példaszerűen premodern.⁷⁶ Az irodalmi mű legfőbb jellemzője, sőt teremtő ereje éppen a variálódás (variance). Szinte minden kézirat külön verziónak tekinthető. A középkori mű ebben a folytonos mozgásban létezik, s a szövegközléseknek valamiképpen ezt kellene megmutatniuk.⁷⁷ A hagyományos filológia ugyanis saját kora szövegkoncepciójának megfelelően a leghitelesebb változat helyreállításán fáradozva szétbontja azt, ami a középkor felfogása szerint egyedül hiteles, a heterogén, folyton változó szöveget.

A középkori művek filológiai vizsgálata ezért csak az elveszett autoritás gyakran hiábavaló keresése és siratása lehet.⁷⁸ Cerquiglini kimondva-kimondatlanul a szöveggenetikától reméli, hogy idővel lehetőséget teremt majd a középkori művek autentikus kiadásainak elkészítésére, s éltető elemük, a folytonos változás, a variálódás megragadására.

A szöveggenetika szintén a modernitás szövegkoncepcióját ássa alá a másik oldalról. Modernitás utáni jelenség tehát (Cerquiglini nem használja a posztmodern kifejezést), s ennek megfelelően nem is tud teljesen elszakadni tőle. Bár megingatja szövegkoncepciókat, elsősorban azt a hitünket, hogy az írás során a szöveg tart valahová, egy végleges változat felé, nemigen tud mit kezdeni azzal a ténnyel, hogy ez a – tudjuk, viszonylagosan, de mégiscsak – végleges szövegváltozat a modernitás óta valóban létezik. Cerquiglini szavai igen találóak: a szöveggenetika nem más tehát, mint e modern állapot, az írás kényszerű lezáródása fölötti keseregés. Nem lényegtelen, s nyilván nem véletlen a szóhasználatbeli különbség: a filológia még sirat és gyászol, a szöveggenetika már csak kesereg.⁷⁹ Cerquiglini azt sugallja, hogy ez akár a középkori szöveg elelensége, szüntelen hullámozása utáni vágyakozás is lehet.

A szöveggenetikuskban tehát mindenképpen rokonlelkeket, potenciális segítő- és harcostársakat lát. Természetesen nem a filológia tiszteletre méltó tudományának két tűz közé szorításáról van itt szó, hanem megújításának, átalakulásának lehetőségéről. Cerquiglini művének minden szava, ragyogó franciasága a szó és a szó tudományának szeretete mellett tesz hitet. A megújítás a tiszteletadás egy formája. Nem kevésbé érvényes ez a szöveggenetikára, amely bevallotta a filológia talajáról rugaszkodott el, s a maga szempontjainak megfelelően formálta át és alkalmazza módszereit és fogalmi apparátusát az irodalmi szövegek keletkezésének vizsgálatára. Minden reményünk megvan arra, hogy a maga részéről, önálló diszciplínává alakulva is jelentős mértékben hozzájárul majd a filológia tudományának továbbéléséhez és esetleg átformálódásához is.

II. Szöveggenetika és strukturalizmus

A szöveggenetika kialakulásakor elsősorban a filológia és a francia strukturalista iskola eredményeire támaszkodhatott. A filológiához való viszonya meglehetősen ambivalens, a strukturalizmushoz annál egyértelműbb. A francia irodalomtudományban talán máig ez a legerőteljesebben ható iskola: ma zömmel azokat találjuk az irodalmi élet, az irodalomtudomány és az oktatás kulcspozícióiban, akik egyetemi tanulmányaikat a hatvanas–hetvenes években végezték. Ez a tény pedig meghatározta elméleti tájékozódásukat: legtöbbjük számára ma is az akkor kialakuló strukturalista iskola a viszonyítási pont vagy legalábbis a kiindulópont.

Nincsenek ezzel másként a szöveggenetikusok sem, sőt a strukturalizmus örökségét nyíltan a magukénak vallják. Bírálóikkal és támogatóikkal teljes mértékben egyetértenek abban, hogy a strukturalizmus előzetes elméleti és konceptuális munkálatai nélkül a szöveggenetikának semmi esélye nem lett volna arra, hogy önálló szövegmegközelítési módként léphessen fel.⁸⁰ Ez az állítás első hallásra talán paradoxnak tűnik,⁸¹ hiszen a strukturalista elmélet és a szöveggenetika előfeltevései látszólag szöges ellentétben állnak egymással.

A genetikus és a strukturalista megközelítés közötti különbség nyilvánvaló. Az utóbbi a szöveg szinkrón vizsgálatára korlátozza magát, és még a lehetőségét is elhárítja annak, hogy figyelembe vegyen bármi szövegen kívülit.⁸² A kézirat nyilvánvalóan szövegen kívüli, s mint ilyen, a „klasszikus” strukturalizmus álláspontja szerint az irodalmi interpretáció és elemzés területén kívül esik. A szöveggenetika pedig éppen őket emeli be vizsgálódásai körébe.

Az a különös helyzet áll elő, hogy a szöveggenetikának a strukturalizmussal látszólag tökéletesen ellentétes törekvései megvalósítása érdekében ennek az iskolának a módszertani és elméleti eredményeire kell támaszkodnia. Pierre-Marc de Biasi a következőket írja erről: „...az irodalmi mű keletkezéséről való gondolkodás feltételei csak akkor teremthették meg, amikor a szövegelmélet eredményeinek köszönhetően lehetségessé vált a szöveg keletkezésének időbeliségét a szöveg saját, belső rendszereként megfogalmazni.”⁸³

A szöveg formális leírására összpontosító strukturalista kritika kidolgozta a maga szöveg- és íráskonceptióját és egy olyan fogalmi készletet (lásd például szövegzárás, struktúra), amely lehetővé tette, hogy megvilágítsa az irodalmi szöveg belső mechanizmusait. Genetikus szempontból ezek közül talán a reprezentáció és a textualizáció jelenségei érdemelnek leginkább figyelmet. Mindaz, amit a strukturalista kritika a végleges szövegben felfedezett, és tanulmányok hosszú sorában részletesen vizsgált, alkalmasnak bizonyult a „formalizáció” folyamatainak megközelítésére és elemzésére is.⁸⁴ A szöveg keletkezése a strukturális jelenségek terminusaiban vált elgondolhatóvá. A fogalmi keretek egy részének átvétele logikusnak, szükségesnek és hasznosnak tűnik a számunkra, mivel a filológia fogalmi és konceptuális appará-

tusa inadekvátnak bizonyult, a strukturalista kritikáé viszont – legalábbis részben – egybeesni látszott a genetikus érdeklődéssel. Ez az orientáció tehát egyértelműen kedvezőnek ítéltető, egy feltétellel, mégpedig azzal, hogy nem helyettesíti az önálló elmélet és fogalomkészlet kidolgozását, amelyet a szöveggenetika speciális kutatási területe mindenképpen igényel.

Az irodalmi szöveggenetika azonban, ahogy azt talán már az eddigiek is bizonyították, szüntelenül dolgozik saját módszereinek és koncepcióinak kialakításán. Azokat a fogalmakat és módszereket, amelyeket a strukturalisták azért alkottak meg, hogy le tudják írni a szöveg belső mechanizmusait, a genetikusok részben átvették, átdolgozták, illetve továbbfejlesztették, hogy alkalmassá váljanak a szöveget létrehozó mechanizmusok, a keletkezés törvényszerűségeinek és egyedi eseteinek leírására.

Hogy megérthessük ennek a látszólag paradox jelenségnek a logikáját, először azt fogjuk vizsgálni, hogy a strukturalizmuson belül melyek azok az elemek, amelyek magukban hordozták a genetikus megközelítés lehetőségét, elősegítették kialakulását.

Mindenekelőtt a strukturalizmus szövegmodelljére kell egy pillantást vetnünk. Hasonlóképpen jártunk el a szöveggenetika és a filológia összehasonlító elemzése során is, hiszen az elvi különbségek ezen a téren a legmeghatározóbbak.

Cerquiglini ott idézett gondolatmenetét folytatva azt mondhatnánk, hogy az orosz formalizmusra jelentős mértékben támaszkodó francia strukturalizmus szövegfelfogása a modernitás szövegről vallott nézeteinek egyik legkövetkezetesebb, talán végső összefoglalása.⁸⁵ Elméletalkotó és konceptuális munkája olyan jelentős, hogy sokak szerint önálló irodalomtudományról csak a strukturalizmus óta beszélhetünk.⁸⁶

Kiindulási pontul a strukturalista szövegkoncepciónak egy viszonylag korai, a szöveggenetika kezdeteivel majdhogynem egyidejű megfogalmazását választottuk.⁸⁷

Ez a modell, miként a strukturalizmus egész elmélete, erősen nyelvészeti jellegű. A szöveget nyelvi tárgynak, ebből következően lényegileg zárt és a nyelvi struktúráknak alárendelt entitásnak tekinti (első posztulátum). A szöveg tulajdonképpen struktúráját jelölők csoportjainak rendszerei alkotják, s ezek csak belső logikájuk elemzése révén ragadhatók meg (második posztulátum). Az életrajzi háttér, a történelem, a források és a mű keletkezéstörténete szövegen kívüli tényezőknek („hors-texte”) minősülnek, és kiszorulnak a strukturalizmus által vizsgált jelenségek köréből. Az elmélet legalábbis ezt követelné.

A francia irodalomtudományban ekkor még nem ismeretesek Jurij Lotman árnyaltabb szövegmegközelítései. Pedig ő a fent idézett strukturalista alaptételek keletkezésével közel egy időben az irodalmi szöveg fogalmát már tágabban értelmezi. Különbséget tesz irodalmi és nyelvi struktúra között: az

előbbit úgy határozza meg, mint a közlés célját és tartalmát, az utóbbit, mint a közlés feltételét és eszközét. Az irodalmi mű leírható ugyan a nyelv eszközeivel, de lényegét tekintve nem nyelvi természetű struktúra: benne a tartalom struktúrája realizálódik a nyelv struktúráján keresztül.⁸⁸

A szöveggenetika későbbi gyakorlata – elsősorban a narratológiai és a genetikus megközelítést ötvöző elemzések elméleti háttere és számos feltételezése – nem áll messze Lotman elképzeléseitől.⁸⁹ Ebből a tényből visszakövetkeztetve feltehető, hogy a szöveggenetika létrejöttében, útkeresésében közrejátszhatott az a szándék is, hogy az irodalmi szöveg erőteljesen nyelvi-nyelvészeti megalapozottságú megközelítése kiegészüljön és ellenpontosódjék egy olyan dimenzióval, amely lényegénél fogva más, a strukturalista felfogástól eredetileg idegen elemeket is bevon az interpretációba. A genetikus dimenzió, azaz a szöveg keletkezésének beemelése az irodalomkritika vizsgálati körébe mindenképpen ezt jelenti: hangsúlyozódik a szerzőiség, a mű keletkezésének konkrét körülményei, azaz történetisége, kontextusa; a szöveg mellé odakerül az előszöveg, s ennek értelmezése során kibontódhatnak a szövegben rejtőző más, lehetséges szövegek; s mindeközben, nem mellékesen, de szinte észrevétlenül a befogadó, jelen esetben az irodalomkritikus is kézzelfogható bizonyítékát adja jelentésképző szerepének: ő teremti az előszöveget! A szöveggenetika számára a strukturalizmus, miként a hagyományos filológia is, elsősorban az elrugaszkodás lehetőségét teremti meg.

Ugyanakkor bizonyos strukturalista megnyilvánulások ösztönzik, orientálják, sőt olykor szinte megelőlegezik a szöveggenetikát. Már a fent idézett posztulátumok között is találunk olyat, amelyet akár a szöveggenetikusok is mottójukul választhatnának: „...az irodalmi szöveg produktivitás.”⁹⁰

Mi innen – és nyilván a szöveggenetikusok is – úgy értjük ezt a mondatot, hogy a szöveg eredendően létrejövő: az nemcsak születésekor, de minden olvasáskor, ami tulajdonképpen a maga módján megismétli a keletkezést.⁹¹ Akkor, ott azonban a produktivitást minden valószínűség szerint másképp érthették. Nyelvi produktivitásként, vagyis a szöveget olyan nyelvi konstrukcióként értelmezhatték, amely maga is egy nyelvet hoz létre.⁹²

A produktivitás fentebbi, újabb értelmezésétől nem áll távol Roland Barthes nevezetes strukturalizmus-meghatározása. Barthes idézése itt több szempontból is jogos: kétségkívül ő a hatvanas-hetvenes évek francia szellemi életének egyik kulcsfigurája, a „strukturalizmus atyja”, vagy ha úgy tetszik, François Dosse nyomán inkább „anyja”,⁹³ akit érzékenysége, teoretikus hajlandósága és sokirányú tájékozódása szinte predesztinált arra, hogy a paradigma áramlatainak gyűjtőedénye legyen.⁹⁴ Az akkor felnövekvő kutató-, kritikus-, tanárnemzedék számára így vagy úgy meghatározó személyiség. A szöveggenetikusok fiatalabb nemzedéke benyomásunk szerint jelentős ösztönzést kapott műveitől, némelyikük – mint például Eric Marty, Barthes nemrég elkészült életműkiadásának gondozója,⁹⁵ aki személyes baráti köré-

hez tartozott – talán magától Barthes-tól is. Olyan írásáról, amelyben szót ejtett volna a szöveggenetikáról, nem tudunk, igaz, a kezdeti útkeresés után az első jelentős genetikus szöveggyűjtemény alig valamivel Barthes halála előtt jelent meg,⁹⁶ az intenzív elméletalkotó munka pedig csak a nyolcvanas években kezdődött el.

Barthes 1964-es *A strukturalista aktivitás* című cikkében a strukturalizmust nem módszerként, iskolaként vagy mozgalomként, hanem tevékenységként, „aktivitásként” határozza meg. A strukturális ember, a Homo significans értelemalkotó tevékenységeként, ami egy bizonyos számú szellemi művelet szabályszerű egymásutánját jelenti. Aktivitása imitációs aktivitás, s tulajdonképpeni célja az, hogy vizsgálati tárgyának rekonstruálása révén feltárja annak működési szabályait. Ez a struktúra, amely valójában a strukturalista aktivitás eredményeképpen válik láthatóvá és értelmezhetővé.⁹⁷

A szöveggenetikusok „aktivitása” is teljes mértékben értelmezhető e keretek között. Meglehet, e cikk egy másik kijelentésétől inspirálva („...a művet... az általa megtett út teszi”)⁹⁸ választják vizsgálatuk tárgyául a szöveget megelőző kéziratok összességét, s teszik megragadhatóvá a Barthes megjelölte műveleteket végrehajtva (szétdarabolás és elrendezés – *découpage et agencement*) az előszöveg létrehozásával a mű keletkezésének „struktúráját”. A genetikus szövegvizsgálat nem tesz mást, mint hogy a kéziratok kazlából kiválogatja a maga szempontjából jelentőséggel bírókat, s ezeket azután úgyszintén a maga sajátos szempontjai szerint elrendezi. Strukturalista aktivitást fejt tehát ki, csak más terepen.

Az előszöveg ily módon a szöveg keletkezésének szimulákruma.⁹⁹ Nem egyszerű másolat, hanem valami eredendően új, amely a befogadó, jelen esetben az irodalomkritikus alkotó részvétele nélkül soha nem jöhetne létre. Ez a strukturálás kétségkívül interpretálás is, hiszen célja egy olyan másodlagos „szöveg” létrehozása, amely a keletkezés eredeti „szövegét” felfoghatóvá és artikulálhatóvá teszi.¹⁰⁰

Barthes-nak ebben a tanulmányában már az időbeliség gondolata is jelen van, két vonatkozásban is. A mű és a befogadó vonatkozásában.

Az a felismerés, hogy a strukturalista aktivitás maga is történelmi tevékenység abban az értelemben, hogy mindig egy adott korhoz és episztéméhez kapcsolható, maga után vonja a Homo significans, s ebből általánosítva a befogadó és a szerző időhöz kötöttségének tudomásulvételét is. Ez természetesen relativizálja kijelentéseinket is, vagyis inkább pontosabban kijelöli azt a teret, ahol érvényesek lehetnek.

Számunkra azonban most a másik vonatkozás az érdekesebb: ha a művet az általa megtett út teszi, akkor jelenvaló léte egy múltbeli aktus eredményeként is értelmezhető. A szöveggenetika ezt az aktust kívánja végigkísérni, minden bizonnyal azt remélve, hogy ily módon valami mást, esetleg újat is meg tudhatunk az irodalmi művek jelenvaló létéről.

Julia Kristeva kísérlete, amelyre Louis Hay hívta fel a figyelmet,¹⁰¹ a phénótexte (a szöveg mint lezárt, jelentéssel rendelkező egység) és a génótexte (a létrejövés/létrehozás lezáródhatatlan folyamata, amely semmilyen körülmények között nem korlátozható a létrehozott struktúrára) fogalmának megkülönböztetésével talán éppen a barthes-i gondolatok és a jakobsoni elvek összeegyeztetésére törekedett.

A phénótexte és a génótexte már valóban a szöveg-előszöveg előképének tekinthető. A szöveggenetikusok persze a génótexte/előszöveg jelentőségét hangsúlyozzák, s a már lezárt szövegben is a még le nem záródott, illetve lezárhatatlan lehetőségeket kutatják. Louis Hay így ír erről: „...a szöveg legmélyebb realitása produktivitásában rejlik, s nem abban, amit létrehoz.”¹⁰³

A strukturalisták többsége természetesen nem ragadtatja magát ehhez hasonló kijelentésekre, de amint láttuk, az a tény, hogy a szöveget produktivitásként posztulálják, már magában foglalja a genetikus elmélet lehetőségét. Ugyanakkor a szöveg mint a produktivitás tere a lehetőségek terévé is válik.

A szöveg pluralitásának irányába való elmozdulás, amelynek a maga módján a recepcióesztétika és a szöveggenetika a meghosszabbítása és a kibontása két különböző irányba, a strukturalizmus felbomlásának kezdetét jelenti.¹⁰⁴ Barthes a hatvanas évek végétől érezhetően ebbe az irányba halad. Ekkortól a barthes-i életműben fokozatosan előtérbe kerül a nem tudományos diskurzus, az irodalmi megközelítés,¹⁰⁵ s ez feltehetően lerövidíti a strukturalista Műtől a plurális szövegig vezető utat. Egy 1971-es írásának már a címében meghatározza ezt a programot.¹⁰⁶ Umberto Eco és Isabella Pezzini már a *Mitológiákban*¹⁰⁷ efelé mutató jeleket vél felfedezni.¹⁰⁸ A „lehetséges világok” teóriájának egyik előképét látják Barthes-nak abban a gondolatában, hogy egy jel aktualizálásakor a virtuális értelmek egész tartománya jöhet létre.¹⁰⁹

Barthes kibomló szövegfelfogásának megvalósulása – ahogy Angyalosi rendkívül szép elemzésében bizonyítja – a Japán-könyv, *A jelek birodalma* (1970). Barthes az egyik legkedvesebb könyvének tartotta, a szakirodalom viszont nemigen tudott mit kezdeni vele. Ennek ellenére e könyv szövegfelfogása mélyen beivódott és beíródott az irodalom és az irodalomelmélet későbbi vonulataiba. A Japánban megfigyelt jelenségek módot adnak arra, hogy észrevétlenül kifejtődjenek elképzelése, milyen is lenne egy ideális, vágyott szöveg. Milyen is? Olyan, mint egy haiku, amely magáért az írásért íródik/íratik, s olvasása, mondogatása azt sejteti meg velünk, hogy a megalkotásához és újraalkotásához, azaz megértéséhez vezető út nem kevésbé része, mint az, ami írva van. S ahány út, annyi lehetőség. A mű helyébe az írás lép, de egy finalitásától megszabadított írás. A szöveg mint írás áll elénk.¹¹⁰

A szöveggenetika a szöveghez az írás felől közelít. A kéziratokon és az előszövegen keresztül az írást vizsgálja a maga folyamatszerűségében, lezáratlanságában, végtelen lehetőségeinek összjátékában. A szöveggenetika azonban mégsem a szöveg mint írásnak a tudománya, bármily tetszetős

lenne ez a megállapítás. Nem az írásként felfogott szöveg tudománya, hanem éppen fordítva, a szöveggként felfogott írásé.

Az írás és a szöveg fogalma feloldódni látszik egymásban. Barthes élete vége felé valószínűleg ezt a határok nélküliséget, a jelentések végtelen játékát, s a jelentésteremtésben való részvételre kapott meghívást tekinthette az irodalom lényegének. 1977 januárjában a Collège de France-ban tartott előadásán mindenesetre azt mondja: „Minden különbségtétel nélkül mondhatom tehát: irodalom, írás vagy szöveg.”¹¹¹

A strukturalizmus esetében a szöveg fogalma integrálta a két másikat. Ahogy Julia Kristeva írja, a strukturalisták nem beszélnek többé irodalomról, hanem a szövegből és a szövegben mutatják ki az irodalom működésének jellemzőit.¹¹² Később, mint Barthes-nál láttuk, az írását is.

Derrida viszont a szélsőségesen kiterjesztett írás-fogalom körébe von mindent, ezzel együtt az irodalmat, a szöveget is.¹¹³ Az a tény, hogy a szöveggenetika is az írást helyezi a középpontba, s hogy kialakulásával egy időben sorra jelennek meg Derrida művei, természetesen felveti a derridai koncepció hatásának lehetőségét. Véleményünk szerint azonban nem hatásról, hanem a jelenségek párhuzamosságáról van szó.

A szöveggenetika Barthes nyomdokain halad, aki ugyan kinyitja a szöveget az írás, s ebből következően írója és olvasója felé, mégis a modernitásnak a filológiától örökölt, majd a strukturalista teóriában kiteljesedett, végül megkérdőjelezett szövegkoncepciójának a keretein belül marad. Ha összehasonlítjuk kettejük „kísérleti” könyveit, a fentebb már tárgyalt *A jelek birodalmát*, s Derrida két évvel későbbi *Glas* című szövegkísérletét,¹¹⁴ a különbség még egyértelműbbé válik.

Derrida itt valójában a nem könyvtermészetű írást kísérli meg megvalósítani – mintegy teóriája illusztrációjaként is –, ahogy a *Grammatológia* egyik fejezetcíme is hirdeti (*A könyv vége és az írás kezdete*). A szöveg tulajdonképpen Hegel- és Genet-idézetek egybejátszatása, szerzői kommentár nélkül, de szerzői kiemelésekkel (betűtípus, nyomdakép). Olyan szöveg ez, amely ambícióját tekintve írás akar lenni, s kétségtelenül az is bizonyos értelemben. Hogy mennyire nem könyv, az persze már inkább vitatható. Konkrét értelemben természetesen könyv, kivédhetetlenül: megfogható és lapozgatható. Derrida azonban nem így értelmezi a könyv eszméjét, amely szerinte „mélységesen távol áll az írás értelmétől”.¹¹⁵ A könyvnek mint autoritásnak, mint jelentéstotalitásnak a megbontására törekszik, de meglehet, hogy ezzel csak egy más autoritásmintát teremt.

Barthes ezzel szemben kétségkívül könyvet ír, melynek Derrida számára oly nyomasztó autoritását véleményünk szerint neki sikerül oldania. Mintegy mellékesen, mert közvetlen célja feltehetően nem ez, hanem az olvasó és a mű különállásának megszüntetése. Ő is az írás felé tapogatózik, az olvasót a szöveg írássá tétele révén véli bevonhatónak a szövegbe. Ha – miként jó

néhány Japánban tapasztalt jelenség barthes-i elemzése bizonyítja –, a végtermékről (mondjuk akár a szövegről) áttevődik a hangsúly annak létrehozására (adott esetben az írásra), vagyis a finalitás helyébe lép a folyamatszerűség, akkor a szöveg történésként is értelmezhetővé válik. A szöveg megtörténhet az olvasóval, illetve az olvasó magának a szövegnek a történésévé válhat.¹¹⁶

A szöveggenetika szempontjából e gondolatoknak szövegkoncepciókat az olvasó és az író felé kinyitó vonatkozásai a lényegesek. Hol másutt tanulmányozható jobban az írás és a szöveg folyamatszerűsége és törvényszerűségei, mint a szöveg tényleges megírásának dokumentumaiból létrehozott előszövegben?

Az előszöveg ily módon az írásként felfogott szöveg homológjává válik. Ebből következően szövegelméletünk kísérleti terepévé, laboratóriumává.

A szöveggenetika ugyanakkor – filológiai alapjaihoz híven – az írás fogalmát nem kívánja derridai értelemben általánosítani. Megmarad tudománya határai között. A tudomány kulcsszó más szempontból is. A szöveggenetikások valóban tudományt akarnak művelni, ennek megfelelően a tudományos diskurzuson belül kívánnak maradni, s így artikulálni elképzeléseiket. A tudományos diskurzus követelményeinek megfelelően pedig céljuk nem az irodalom–szöveg–írás hármásának egybemosása. A szöveggenetika elméletének alakulása véleményünk szerint már most megerősíteni látszik azt a reményt, hogy a jövőben majd – részben talán a szöveggenetikának is köszönhetően – pontosabban beszélhetünk írásról, szövegről és ebből következőleg irodalomról is.

A szöveggenetika ugyanis kétségkívül az írás folyamatának vizsgálatára összpontosít, de egy pillanatra sem veszíti szem elől a szöveget: az írást textualizációként fogja föl. Ahhoz azonban, hogy ennek a textualizációnak a folyamata vizsgálhatóvá váljék, a szöveggenetikának magának is textualizációt kell végrehajtania. Az előszöveg nem csak nevében szöveg: tulajdonképpen a kézirat anyaga textualizációja. Elméleti modell, de szövegszerű.

Szöveg és írás tehát a barthes-i koncepcióval összhangban a megértésnek, a megismerésnek – akár a tudományos megismerésnek is, ahogy a szöveggenetika példája is bizonyítja – két egymást létrehívó, erősítő, és korántsem kizáró tényezője, illetve vonulata. Cerquiglini igen inspiratív gondolataihoz visszatérve, s azokat a szöveggenetika lehetséges elméleti következtetéseinek fényében továbbgondolva nagyon is elképzelhető az a feltevés, hogy korszakokhoz kötődően hol az egyik, hol a másik kerül előtérbe, s szorítja legalábbis némiképpen háttérbe a másikat. Végképp ugyanis – valószínűleg az emberi megismerés törvényszerűségeinek megfelelően – nem lehet.

A történeti áttekintés is ezt igazolja. Amennyiben elfogadjuk Cerquiglini számunkra egyébként rokonszenves tételét, s valóban a variálódást tekintjük a középkori művek jellemzőjének, azaz az írás-jelleg hangsúlyozódását, akkor sem térhetünk ki a felismerés elől, hogy az írás ilyenén előtérbe kerülése

csak a szövegen keresztül valósulhatott meg. A modernitás filológiai, majd strukturalista szövegfelfogása egy ideig mintha valóban sikeresen iktatta volna ki az írást. A szöveg győzelme azonban csak időleges lehetett, s az is volt, ahogy reményeink szerint Barthes gondolkodásának végigkísérése révén sikerült bizonyítanunk. Ennek a gondolkodói útnak, amelynek során az írás előbb a szöveg konstitutív elemeként definiálódott, majd egyenrangúsodott, logikus meghosszabbítása a szöveggenetika. Kézenfekvő lenne a következtetés, hogy akkor a modernitás szövegkorszakára ismét egy íráskorszak, immáron a posztmodernitásé következne.

Valóban számos jel mutat erre. Itt csak utalunk néhányra, amelyek elemzése és egybevetése a szöveggenetika explicit vagy implicit elméleti következtetéseivel hasznosnak és számunkra legalábbis izgalmasnak tűnik. Mindenekelőtt bővebben kellene vizsgálni a szöveggenetika és Derrida munkásságának az összefüggéseit, különbségeit, feltételezésünk szerint inkább párhuzamosságát. Számba kellene venni és elemezni az európai irodalom mindazon szerzőinek műveit, akikben a szöveggenetika önmaga előképét látja.¹¹⁷ Elvégzendő feladat lenne a kortárs irodalom, ezen belül a magyar irodalom egyes vonulatai szöveghez, illetve íráshoz való viszonyának elemző egybevetése is az itt vázolt szöveggenetikai felfogással. Sejtésünk szerint ugyanis vannak párhuzamosságok. Már itt utalunk rá, hogy Pilinszky szépprózai műveit például ilyeneknek tartjuk. E munkálatok után minden bizonnyal még megalapozottabban lehet majd érvelni a szöveggenetika posztmodernitása mellett. S talán a posztmodernitás jelenségéről is többet megtudhatunk.

A szöveggenetika helyének meghatározásával azonban egyelőre még várunk kell, hiszen eddig inkább csak azt sikerült meghatároznunk, hogy mi nem a szöveggenetika. Óvatosságra int az is, hogy alakulóban lévő tudományról van szó, amelyről immáron tudjuk, hogy honnan jött, de hogy merrefelé tart, azt majd másutt fogjuk vizsgálni.

A szöveggenetika tehát az eddigiek tanúsága szerint nem a filológia és nem a strukturalizmus újraélesztése más köntösben, bár merít mindkét megközelítésmód konceptuális és elméleti fegyvertárából. Elmélete elsősorban a barthes-i későstrukturalizmus továbbgondolása, amelynek kifejtése a strukturalizmus előzetes terminológia- és koncepcióalkotó munkája nélkül elképzelhetetlen lett volna. A szöveggenetikusokat éppen szempontjaiknak és nyelvezetüknek e strukturalizmuson edzett következtetessége és koherenciája választja el azoktól a pozitivistáktól, illetve neopozitivistáktól, akik a század első felében „keletkezéstani” (études de genèse) tanulmányokat publikáltak, illetve ilyen kutatási tervet vázoltak föl (Rudler, Audiat, Lanson, Thibaudet).¹¹⁸ Némely kritikussal ellentétben¹¹⁹ ezért tartjuk úgy, hogy a szöveggenetikusokat e hagyomány folytatóinak tartani indokolatlan.

A szöveggenetika gyakorlata viszont, legalábbis ami a genetikus szöveg-vizsgálatot illeti, a filológia eredményeire támaszkodik, és filológiai módszereket alkalmaz, illetve alakít át olyan célok megvalósítása érdekében, amelyek alapvetően különböznek a filológiai célkitűzésektől.

Le kell szögeznünk: messze áll tőlünk az a gondolat, hogy az itt elemzett folyamatokat úgy tekintsük, mint az egyik megközelítésmód felsőbbrendűségének bizonyítékát a másikhoz képest. Azaz a szöveggenetika némely teoretikusával ellentétben¹²⁰ nem hiszünk az irodalmi megközelítésmódok fejlődésében. Egy átalakulássorozat minden bizonnyal jobban modellálná a fent leírt folyamatokat is. Úgy véljük, feladatunk valójában nem más, mint ennek az átalakulásnak a során bekövetkező elmozdulások és hangsúlyeltolódások jeleit meglátni, felfogni és értelmezni abban a reményben, hogy ily módon talán összefüggéseiket is jobban megérthetjük.

Az már ma is bizonyosnak látszik, hogy a szöveggenetika fellépése perspektívaváltást jelent a szövegekről, irodalomról való gondolkodásban. Paradigmaváltást a kuhni értelemben nem, hiszen korántsem tűnik az előzőekkel összeegyeztethetetlennek, szerepüket nem vette át, és nem is készül átvenni.¹²¹ Megnyit egy új kutatási területet, új szempontokkal gazdagítja irodalomértésünket és irodalomtudományunkat. Nem független ez a szemléletváltás a strukturalizmuson belül bekövetkezett elmozdulásoktól, s a szövegkritika néhány új tendenciájától sem.¹²² Kuhn szóhasználatával és az ő paradigmaváltás-elméletével ellentétben tehát a szöveggenetikai fordulat tudományosságunk kumulatív eseményének tekinthető. A társadalomtudományokban valószínűleg nem lehetségesek olyan minőségi ugrások, alapvető irányváltások, mint a természettudományokban. Kuhn elméleti fizikusi képzettségének megfelelően főleg erre a tudományterületre alapozhatta elméletét, amely sejtésünk szerint a társadalomtudományok – s itt most az irodalomtudomány – esetében csak korlátozottan alkalmazható.

A szöveggenetikai kutatások semmiképpen sem érvénytelenítik az eddigi eredményeket, bár bizonyos következtetései, illetve feltételezései megingatják a filológia, az irodalomtörténet és az irodalomelmélet néhány mindeddig alapvetőnek vélt fogalmát és elképzelését.

Továbbgondolásra, vitára biztatnak, s ily módon talán valóban katalizátorai lehetnek egy olyan, Jauß által sejtetett változásnak, ahol keletkezés és befogadás, azaz alkotás és újraalkotás párhuzamosságainak és kölcsönös függésének felismerése és vizsgálata tovább mélyítheti az irodalmi folyamatról és résztvevőinek egymáshoz való viszonyáról szerzett tudásunkat.¹²³

1 ItK, 1984/3, 607–626: Louis HAY, *Az irodalom harmadik dimenziója (Jegyzetek egy critique génétique-hez)*, Helikon, 1983/3–4, 287–297, különszám: *A modern textológia*, 1989/3–4; *Literatura*, 1997/1, 112–125; Louis HAY, *Az élő írás*.

2 Pierre-Marc de BIASI, *Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre* (Az irodalom tudománya felé. A kéziratok elemzése és a mű születése), *Encyclopedia Universalis*, Symposium, 1988, 467.

3 Vö. például Jacques NEEFS, *La critique génétique: l'histoire d'une théorie* (A genetikus kritika: egy elmélet története) = *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique* (Az irodalmi szöveg keletkezéséről. Kézirat, szerző, szöveg, kritika), szerk. Almuth GRÉSILLON, Tusson, Du Lérot, 1988, 11–22.

4 Michel ESPAGNE, *Les enjeux de la genèse* (A keletkezés tétjei) = *Études françaises*, no. 20, 2, Montréal, P.U.M., 1984, 103–122.

5 Hans Robert JAUSS, *Réception et production: le mythe des frères ennemis* = *La naissance du texte* (A szöveg születése), szerk. Louis HAY, Paris, José Corti, 1989, 163–173. Magyarul: *Befogadás és teremtés: a torzszalkodó testvérek mítosza*, Helikon, 1989/3–4, 452–462.

6 Lásd például a magyar textológiai szakirodalom alapvető munkáit: PÉTER László, *Magyar írók, költők textológiai nézetei*, Szeged, JATEPress, 1995; STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987.

7 Borisz Viktorovics TOMASEVSKIJ, *Piszatyl i knyiga. Ocserk tyeksztologii* (Az író és a könyv. Textológiai tanulmány), Leningrád, 1928.

8 Roger LAUFER, *Introduction à la textologie* (Bevezetés a textológiába), Paris, Larousse, 1972.

9 Lásd az itt idézett összes francia művet. A magyarra fordított vonatkozó szakirodalomban még Max WEHRLI (*Általános irodalomtudomány*, Bp., 1960) és René WELLEK–Austin WARREN (*Az irodalom elmélete*, Bp., Gondolat, 1972) használja a filológia kifejezést ebben az értelemben is.

10 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1988), 467–468; Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique* (A szöveggenetika alapjai),

Paris, P.U.F., 1994, 7–31; Henri MITTERAND, *Avant-propos* (Előszó) = *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits* (Az írás tanulságai. Amiről a kéziratok beszélnek), szerk. Almuth GRÉSILLON–Michael WERNER, Paris, Minard, 1985, 111; Michael WERNER, *Études de genèse et mythologie de l'écriture* (A keletkezés vizsgálata és az írás mitológiája) = *Mythologies de l'écriture, champs critiques* (Az írás mitológiái, kritikai irányzatok), szerk. Jean BESSIERE, Paris, P.U.F., Université de Picardie, 1990, 24.

11 Michel ESPAGNE, *Pour une épistém-analyse des études génétiques* (Kísérlet a szöveggenetikai kutatások episztéméjének vizsgálatára) = *Études françaises*, 28–1, Montréal, P.U.M., 1992, 4.

12 BÁRDOS László–SZABÓ B. István–VASY Géza, *Irodalmi fogalmak kisszótára*, Bp., Korona Kiadó, 1996, kritikai kiadás címszó, 273.

13 STOLL Béla, i. m. (1987), 6.

14 Roger LAUFER, i. m. (1972), 47.

15 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1988), Almuth GRÉSILLON, *Ralentir: travaux* (Lassíts: útépités), *Genesis*, no. 1, Jean Michel Place-Archivos, 1992, 16–19; Louis HAY, *Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature* (Új szöveggenetikai jegyzetek: az irodalom harmadik dimenziója), *Texte*, no. 5/6, Toronto, trintexte, 1986/87, 315, 327; Eric MARTY, *La génétique des textes. Une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires* (A szöveggenetika. Újabb törés az irodalmi szövegek interpretációjában), *Actuel* 1991. *Dictionnaire encyclopédique* Quillet. Paris, Quillet, 1991, 138.

16 Például azért, mert a genetikus szövegvizsgálat és a genetikus interpretáció bizonyos mértékben különválhat egymástól: vannak, akik csak a „genetikus dosszié” vizsgálatára szorítkoznak, s létrehoznak olyan genetikus kiadásokat, illetve előszövegeket, amelyek interpretációjára a későbbiekben talán majd olyan valaki vállalkozik, aki maga a kéziratokkal nem is foglalkozott.

17 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1988), 468.

18 *La critique génétique* (A genetikus kritika) = *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire* (Bevezetés az irodalmi elemzés kritikai módszereibe), szerk. Daniel BER-

GEZ et al., Paris, Bordas, 1990, 6–7. A továbbiakban: (1990a).

19 Pierre-Marc de BIASI, *Paranoïa – genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle* (Paranoïa – genézis. Észrevételek a szöveggenetikai kutatásokról), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, 1985, 262.

20 Lásd „...faire passer son objet de l'état d'objet potentiel à l'état d'objet reconstitué.” Uő, uo., 265.

21 Lásd „Avant-texte: l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les »variantes«, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui.” Jean BELLEMIN-NOEL, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, 15.

22 Uo., 13–18, illetve 15–18.

23 Lásd „...l'avant-texte est (dans) le texte et réciproquement.” Uo., 15.

24 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, Bp., Európa, 1988, 91: „...a mű alkotott-léte nyilvánvalóan csak az alkotás folyamatából fogható fel.”

25 Pierre-Marc de BIASI, *L'avant-texte* (Az előszöveg), *Le Grand Atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis France S. A.*, 1990, 24. A továbbiakban: (1990b).

26 Jean BELLEMIN-NOEL, *Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte* (Újraalkotni a kéziratot, bemutatni a piszkozatokat, létrehozni egy előszöveget), *Littérature*, no. 28, Paris, Larousse, déc. 1977, 3.

27 Graham FALCONER, *Où en sont les études génétiques littéraires?* (Hol tartanak a genetikus irodalmi kutatások?), *Texte*, no. 7, Toronto, Trintexte, 1988, 267.

28 Jean BELLEMIN-NOEL, i. m. (1977), 9.

29 Jean BELLEMIN-NOEL, *L'inconscient dans l'avant-texte* (A tudattalan az előszövegben), *Littérature*, no. 52, Paris, Larousse, déc. 1983, 123.

30 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1988), (1990a/b); Louis HAY, *Le texte n'existe pas* (A szöveg nem létezik), *Poétique*, no. 62, Paris, Seuil, 1986, 147–158; Eric MARTY, i. m.

31 Julia KRISTEVA megkülönbözteti a phénotexte-et, az aktualizált, ún. végleges szöveget, és a génotexte-et, a phénotexte-et létrehozó folyamatok összességét. A kettő viszonyát komplementernek tekinti: a génotexte hozzá létre a phénotexte-et a génotexte viszont csak a phénotexte felől értelmezhető. Különbségüket a következő ellentétpárokkal szemlélteti: felület/kiterjedés, linearitás/decentralizáltság, tengely/zóna, struktúra/létrejövés, egység/pluralitás. Lásd J. K., *Semiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

32 Lásd erről Gérard-Denis FARCY, *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991, 50.

33 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1990b), 25.

34 Almouh GRÉSILLON, i. m. (1994), 241–242.

35 Louis HAY, i. m. (1986), 150; Éric MARTY, i. m., 142.

36 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1990b), 25: „Car un avant-texte n'existe nulle part hors du geste théorique qui le constitue...”

37 Louis HAY, i. m. (1986), 151.

38 Jean LEBRAVE, i. m., *La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?* (A szöveggenetika: új tudományág vagy filológia új alakban?), *Genesis*, no. 1, Paris, Jean-Michel Place-Archivos, 1992, 38.

39 Lásd például Jean BELLEMIN-NOEL (i. m., 1972), Michel COLLOT (*Génétique et thématique: Gravitations de Supervielle*, *Littérature*, no. 90, mai 1993, 49–61), Raymonde DEBRAY-GENETTE (*Métamorphoses du récit* [Az elbeszélés metamorfózisai], Paris, Seuil, 1988), Henri MITTERAND (*Zola. L'Histoire et la fiction* [Zola. Történelem és fikció], Paris, P.U.F., 1990), Jacques NEEFS (*Noter, classer, briser, montrer, les dossiers du Bouvard et Pécuchet, Penser, classer, écrire. De Pascal à Pérec* [Elgondolni, elrendezni, megírni. Pascal-tól Pérec-ig], Saint-Denis, P.U.V., 1990, 69–90) írásait.

40 Jean BELLEMIN-NOEL, i. m. (1972), Raymonde DEBRAY-GENETTE, i. m. (1988), 8–9. Az exogenézis és az endogenézis fogalmának segítségével lehetővé válik az intertextualitás és az autotextualitás szöveggenetikai megközelítése, mivel az előbbi azt a módot jelenti, ahogy külső elemek, dokumentumok, szövegek beépülnek a készülő műbe, az

utóbbi pedig az egyes szövegelemek kölcsönhatását és strukturálódását az írás során.

41 Almuth GRÉSILLON, *i. m.* (1994), 155.

42 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1990a), 39.

43 Uo., 20–26.

44 STOLL Béla, *i. m.*, 7–9, ill. 52.

45 Roger LAUFER, *i. m.*, 46–52.

46 A genetikus szövegvizsgálat módszereit monográfiánk egy külön fejezetében, példák-al illusztrálva részletesen tárgyaljuk.

47 STOLL Béla, *i. m.*; Roger LAUFER a texte d'arrivée, illetve a texte d'édition kifejezést használja. Ez utóbbi a kritikai szöveg megfelelője, s az előbbitől, amely talán javított szövegnek fordítható, annyiban tér csak el, amennyiben ezt pragmatikai (nyomdatechnikai, kiadási) megfontolások szükségessé teszik. Lásd *i. m.*, 46.

48 Roger LAUFER, *i. m.*, 47–52.

49 A genetikus és a kritikai kiadások viszonyát monográfiánk egyik alfejezetében külön tárgyaljuk.

50 Lásd Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie* (A variáns dicsérete. A filológia kritikai története), Paris, Seuil, 1989; Daniel FERRER–Jean LEBRAVE, *De la variante textuelle au geste d'écriture variant* (A szövegvariánstól a variálódó írás gesztusáig) = *L'écriture et ses doubles* (Az írás és másolatai), Paris, C.N.R.S., 1991, 9–25; Jean LEBRAVE, *i. m.* (1992), 42–43.

51 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972); Roger LAUFER, *i. m.*

52 Roger LAUFER, *i. m.*, 76; „Les variantes s'établissent par rapport à un texte de référence invariant.” (Csak egy invariáns szöveghez viszonyítva beszélhetünk variánsokról.)

53 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972), 14: „Variante: cas particulier d'une modification qui intervient soit entre le manuscrit et l'ouvrage – au stade des épreuves – soit entre plusieurs éditions de l'ouvrage. On a souvent tendance à l'assimiler à une correction: en fait, c'est une modification qui, quelle que soit son importance apparente, transforme l'ensemble de l'écrit, à côté de l'ouvrage, elle suscite un autre ouvrage (un autre texte).” (Variáns: módosítás, amely vagy a kézirat és a mű között történik, a korrektúrák stádiumában, vagy a mű kiadásai között. Hajlamosak va-

gyunk egyszerű javításnak tekinteni, pedig valójában olyan módosításról van szó, amely – legyen bár látszólag bármily jelentéktelen –, a mű egészét átalakítja, a már létező mű mellett létre hív egy másik művet [egy másik szöveget]).

54 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.*, 123.

55 Vö. Louis HAY, *i. m.* (1986), 158.

56 Roger LAUFER, *i. m.*, 78–85.

57 Uo., 78: „...dans les ouvrages modernes; l'apparat réunit des leçons parallèles, presque également bonnes, des leçons d'auteur. Il offre au lecteur la possibilité de lire simultanément, ou tour à tour, les versions successives d'un même texte.”

58 Uo., 81.

59 Uo., 80: „...l'éditeur scientifique s'efforce de rassembler la documentation la plus complète possible sur l'histoire d'un texte. Il s'intéresse à la manière dont le texte a été élaboré: à travers les étapes de genèse, il essaie de saisir le phénomène de la création littéraire ou de la production textuelle.”

60 Uo., 84.

61 Henri GODARD, *Du bon usage des leçons antérieures* (A korábbi változatok hasznáról) = *Les manuscrits de Céline et leur leçons* (Céline kéziratai és azok tanulságai), Paris, Du Lérot, 1988, 91: „Des textes de genèse, dans lesquels on voit un langage et un ensemble de représentation, de désirs et d'aspiration prendre progressivement forme pour devenir oeuvre littéraire, on peut attendre les éléments à la fois de compréhension de la littérature et de connaissance générale.”

62 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972), 5.

63 Pierre-Marc de BIASI szóbeli közlése.

64 Almuth GRÉSILLON, *i. m.* (1994), 76.

65 Uo., 246: „Variante d'écriture: réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement; elle est identifiable grâce à un critère de position: sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne.” (Írás közben létrejövő variáns/Írásvariáns: a szöveg papírra vetésével egyidejűleg bekövetkező újraírás; meghatározásában segítségünkre van elhelyezkedése: a kihúzott résztől jobbra, ugyanabban a sorban található.) „Variante de lecture: réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement

après une relecture; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges." (Írást követően létrejövő variáns: a papírra vetés megszakítása, rendszerint a leírtak átolvasása után bekövetkező újírás; helyét tekintve a sorok között, vagy a margón található.)

66 Uo., 246: „Variante libre: toute réécriture ou autre modification à l'exception de la correction grammaticale, syntaxique ou orthographique.” „Variante liée: modification qui obéit aux contraintes de la langue ou qui répercute les effets linguistiques d'une variante libre sur le reste de la phrase.”

67 Daniel FERRER–Jean-Louis LEBRAVE, i. m. (1991), 9–25.

68 Bernard CERQUIGLINI, i. m., 58.

69 Daniel FERRER–Jean-Louis LEBRAVE, i. m. (1991), 15.

70 Uo.

71 Bernard CERQUIGLINI, i. m.

72 Uo., 43–44, 57–58.

73 Uo., 19.

74 Uo., 11.

75 Roger LAUFER, i. m., 84.

76 Bernard CERQUIGLINI, i. m., 58.

77 Uo., 62: „La variance de l'oeuvre médiévale est son caractère premier, altérité concrète qui fonde cet objet, et que la publication devrait prioritairement donner à voir. Cette variance est si générale et constitutive que, confondant ce que la philologie distingue soigneusement, on pourrait dire que chaque manuscrit est un remaniement, une version.”

78 Uo., 58: „Dans l'authenticité généralisée de l'oeuvre médiévale la philologie n'a vu qu'une authenticité perdue. La philologie médiévale est le deuil d'un texte, le patient travail de ce deuil.”

79 A francia eredetiben: regret ('sajnálkozás'). Uo., 58.

80 Jean BELLEMIN-NOEL, i. m. (1972), 15.

81 Graham FALCONER, i. m., 267.

82 A szöveggenetikát itt most a klasszikus, Jakobson–Lévi-Strauss képviselte strukturalizmussal vetjük össze, s nem térünk ki Lotman, Eco, és a kései Barthes nyitási kísérleteire az olvasó, illetve a társadalom, a kultúra felé.

83 Pierre-Marc de BIASI, i. m. (1988), 467: „...les conditions d'une réflexion sur la genèse

ne se sont trouvées réunies qu'au moment où, grâce aux acquis de la théorie du texte, il est devenu possible de poser le problème de sa production temporelle en terme de systématique interne.”

84 Eric MARTY, i. m., 140.

85 Vö. még: BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997, 66–70, 123–240.

86 Lásd például BOJTÁR Endre, *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*, Bp., Akadémiai, 1978.

87 Michel ARRIVÉ, *Postulats pour la description linguistique des textes littéraires* (Az irodalmi szövegek nyelvészeti leírására szolgáló alaptételek), *Langue française*, no. 3, 1969, 5–10.

88 Lásd Jurij LOTMAN, *A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalmi elhatárolásáról*, *Helikon*, 1968/1, 77–86, valamint *Szöveg – modell – típus* címmel megjelent kötetének tanulmányait (Bp., Gondolat, 1973).

89 Lásd például Raymonde DEBRAY–GENETTE már idézett tanulmánykötetét.

90 Michel ARRIVÉ, i. m., 10.

91 Vö. Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, *Helikon*, 1980/1–2, 8–39; *Befogadás és teremtés: a torzsalgó testvérek mítosza*, *Helikon*, 1989/3–4, 452–462.

92 Vö. Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat, 1972; Jurij LOTMAN, i. m., (1973).

93 François DOSSE, *Histoire du structuralisme*, Tome I, *Le champ du signe*. 1945–1966 (A strukturalizmus története. I. kötet, A jel világa. 1945–1966), Paris, Éditions La Découverte, 1991, 98.

94 Lásd bővebben: ANGALOSI Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta*, Bp., Osiris, 1996, 104.

95 Roland BARTHES, *Oeuvres complètes I–III*. (Összegyűjtött művei I–III.), Paris, Seuil, I.: 1966–1973, 1993, 1748; II.: 1966–1973, 1994, 1748; III.: 1974–1980, 1995, 1748.

96 *Essais de critique génétique* (Genetikai kritikai esszék/próbálkozások), szerk. Louis HAY, Paris, Flammarion, 1979.

97 Roland BARTHES, *A strukturalista aktivitás*, *Helikon*, 1968/1, 101–105.

98 Uo., 102.

- 99 Vö. ANGYALOSI Gergely, *i. m.*, 106.
- 100 Vö. ANGYALOSI elemzését: *uo.*, 106–108.
- 101 Louis HAY, *i. m.* (1986), 150.
- 102 Julia KRISTEVA, *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Seuil, 1972, 216: phénotexte: „produit fini: énoncé ayant un sens”; génotexte: „engendrement infini..., irréductible à la structure engendrée”.
- 103 Louis HAY, *i. m.* (1986), 150.
- 104 BÓKAY Antal, *i. m.*, 232–241.
- 105 Roland BARTHES, *L'empire des signes* (A jelek birodalma), Paris, Skira, 1970; *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977. Magyarul: *Beszédtrödékek a szerelemről*, Bp., Atlantisz, 1997; *Sollers écrivain* (Sollers, az író), Paris, Seuil, 1979.
- 106 Roland BARTHES, *De l'oeuvre au texte*, *Revue d'Esthétique*, 1971/3. Magyarul: *A műtől a szöveg felé*, Pompeji, 1991/3, 90–97.
- 107 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970. Első megjelenés: 1957.
- 108 Umberto ECO–Isabella PEZZINI, *La sémiologie des Mythologies* (A Mitológiák szemiotológiája), *Communications*, no. 36, 1982. Idézi: ANGYALOSI Gergely, *i. m.*, 84.
- 109 Lásd ANGYALOSI elemzését: *i. m.*, 82–86.
- 110 *Uo.*, 153–180.
- 111 Roland BARTHES, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, 17: „Je puis donc dire indifféremment: littérature, écriture ou texte.”
- 112 Julia KRISTEVA, *i. m.*, 207.
- 113 Vö. Jacques DERRIDA, *La grammatologie*, Paris, 1967. Magyarul: *Grammatológia*, Szombathely–Pécs–Párizs–Budapest, Életünk–Magyar Műhely, 1991; BÓKAY Antal, *i. m.*, 368–379.
- 114 Jacques DERRIDA, *Glas*, Paris, 1972.
- 115 Jacques DERRIDA, *i. m.* (1967), 40, lásd bővebben: BÓKAY Antal, *i. m.*, 373–374.
- 116 Vö. ANGYALOSI Gergely, *i. m.*, 174.
- 117 Louis HAY, *i. m.* (1986/87), 313–315.
- 118 Gustave RUDLER, *Techniques de la critique et de l'histoire littéraire* (Az irodalomtörténet és a kritika technikái), Paris, Slatkine, 1979, első kiad.: Oxford, 1923; Pierre AUDIAT, *La Biographie de l'oeuvre littéraire, esquisse d'une méthode critique* (Az irodalmi Mű életrajza, egy kritikai módszer vázlata), Paris, Champion, 1924; Gustave LANSON, Gustave, *Études d'histoire littéraire* (Irodalomtörténeti tanulmányok), Paris, Champion, 1930; Albert THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la critique* (Észrevételek a kritikáról), Paris, Gallimard, 1939.
- 119 Jean-Yves TADIÉ, *La Critique littéraire au XXe siècle* (Az irodalomkritika a XX. században), Paris, Belfond, 1987.
- 120 Eric MARTY, *i. m.*, 141.
- 121 Thomas S. KUHN, *A tudományos forradalmak szerkezete*, Bp., Gondolat, 1984.
- 122 Elsősorban a Hans Walter GABLER nevéhez köthető nevezetes Joyce-kiadásra gondolunk, illetve néhány olyan korábbi szövegkiadási kísérletre (Friedrich BEISSNER Hölderlin-kiadása – 1943–1974, Hans ZELLER Meyer-kiadása – 1958), amely bizonyos mértékben mind Gabler szinoptikus és kritikai kiadása, mind a szöveggenetikusok genetikus kiadásai előzményének tekinthetők. A genetikus kiadások problémáival és lehetőségeivel, a Gabler-féle genetikus textológia és a szöveggenetika kiadási gyakorlata közötti különbségekkel, amelyet a szövegkritikához való másfajta viszonyuk határoz meg, monográfiánk egy külön fejezetében foglalkozunk. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy a két „genetikus” kiadási gyakorlat közti legfőbb különbséget abban látjuk, hogy míg Gabler mindvégig a szövegkritika keretén belül marad, s e kereteket tágítva próbálja meg megtalálni a genetikus-szinoptikus változat helyét és értelmezési lehetőségeit, a szöveggenetika azáltal, hogy ezt a változatot nem tekinti többé a kritikai apparátus részének, hanem a maga egyediségében szemlélve tudományos elemzés és kiadás tárgyává teszi, elhatárolódik a szövegkritikától. A kérdésről lásd még DÁVIDHÁZI Péter, *A hatalom szétosztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában*, Helikon, 1989/3–4, 328–343.
- 123 Hans Robert JAUSS, *i. m.* (1989).

A hódolat retorikája

(A Magyar Irodalom Pantheonja)

I.

A sírjelek állításának hagyománya nem csupán a halottak földi maradványainak megőrzésére irányuló vággyal, hanem az elhunyt (egyre halványodó) emlékének fenntartását célzó erőfeszítésekkel is összefüggésbe hozható.¹ A kiemelkedő személyiségek – gyakran *nemzeti sírkertben* vagy *pantheonban* elhelyezett – síremlékei ezeken a szokványos funkciókon is túlmutatnak, hiszen többnyire a nemzeti reprezentáció szolgálatában álló monumentumokként értelmeződnek. A panteon tehát – alapeszméje szerint – olyan intézmény, amely a halhatatlannak elismert egyének kultuszát a közösségi identifikációnak rendeli alá. A panteon-eszmében rejlő didaktikus lehetőségek felismerése készteti Széchenyi Istvánt is arra, hogy – az angol Westminster Abbey és a bajor Walhalla példájára hivatkozva – megalkossa a magyar nemzeti temető, az „Üdvlelde” tervezetét.² A tradicionális angol (író)-kultusz híres londoni szentélyére való utalás elsősorban a koncepció legitimációját hivatott elősegíteni,³ a Duna fölé magasodó, monumentális bajor oszlopcsarnok vizsgálata pedig főként az „Üdvlelde” működési rendjének kialakításában kap fontos szerepet.⁴ (Feltűnő, hogy a „nagy emberek” intézményes tiszteletének megalapozására törekvő Széchenyi a párizsi Panthéont – talán annak viszontagságos története miatt – meg sem említi.⁵)

Az a különös tény, hogy a szerző aggályos részletességgel, szinte a koncepció ismertetését megközelítő terjedelemben kénytelen az „Üdvleldéhez” való személyes viszonyát feltárni (mintegy előre megfelelve azokra a feltételezhető vádakra, amelyek szerint „magam számára szép olcsón és szép okosan egy kis pantheont kívánnék emelni”⁶), pontosan jelzi az elgondolás megvalósításának nehézségeit. Ezek a testamentumszerű, apologetikus önkomentárok nyilvánvalóvá teszik, hogy a negyvenes évek első felében az „Üdvlelde” koncepciója mögött nem valamiféle határozottan artikulálódó közakarat, hanem csupán egy tekintélyes személyiség (meglehetősen attraktív) elgondolása áll. És bár a patrióta lelkesedés által megálmódott gellért-hegyi panteon így csak idea maradhat, a romantika intenzív hőskultuszára épülő és a nemzeti eszmét hatásosan demonstráló dísztemető létrehozásának

szándéka mégsem bizonyul időszerűtlen, illetve terméketlen elképzelésnek. Hamarosan megnyílik például a Kerepesi temető, amely „rendeltetésénél fogva ugyan nem valósíthatta meg a maga tisztaságában Széchenyi gondolatát, de azt összes temetőink között legjobban megközelíti, s mivel az elmúlt száz esztendő legtöbb nagyjának és kiválóságának hamvait rejtí sírjaiban, jogosan »Magyar Panteon«-nak is nevezhető”.⁷ Az 1859. évi centenáriumi ünnepségek Kazinczy panteonizációjának (több évtizedes) folyamatát indítják el: az Akadémia megvásárolja az egykori széphalmi Kazinczy-tulajdont, rendbehozatja a családi sírkertet, és felépítteti a Kazinczy Emlécsarnokot.⁸ A faragott kőből készült, ión oszlopfős, timpanonos, neoklasszicista görög templom-imitáció⁹ (legalábbis funkcióját tekintve) azonban már a panteon-idea módosulását jelzi, hiszen kápolnára emlékeztető, felülről megvilágított és oltárszerűen kiképzett apszisban végződő belső terében – az eredeti tervekkel ellentétben – nem az „írófejedelem” földi maradványait, hanem összegyűjtött ereklyéit helyezik el: a *mauzóleum* terve tehát átadja helyét a *múzeum* praktikus, ám mégis áhítatos koncepciójának.¹⁰ A panteon-eszme szekularizálódását, azaz a temető-funkciótól való eltávolodását jelzik a XIX. század közepétől lassan formálódó (és többnyire torzóban maradó) fővárosi szoborparkok, valamint a klebelsbergi kultúrpolitika ötleteként 1930-ban, a déli „megcsonkolt” országrész központjában megalapított Nemzeti Emlécsarnok (ismertebb nevén Szegedi Pantheon) is.¹² Persze azzal a nyilvánvaló különbséggel, hogy a Nemzeti Színház és a Nemzeti Múzeum körül felállított szoborportrék, illetve a Dóm téri árkádok alatt tömegével elhelyezett emlékjelek már jelképesen sem emlékeztetnek a halotti kultusz hagyományos objektumaira, sokkal inkább a nemzeti reprezentáció (sőt a propaganda) eszközeivé válnak.

A nemzeteszmet a „nagy emberek” kultuszával megalapozó-fenntartó, a zarándoklat célpontjaiul szolgáló *emlécsarnokok* populáris megfelelőinek a különféle *arcképcsarnokok* (arcképalbumok, metszetgyűjtemények, képes díszkötetek) tekinthetők.¹² Ezek a kegytárgyakként értékesíthető kiadványok nem csupán praktikus kiegészítői, hanem – korlátozott mértékben ugyan, de – alkalmi helyettesítői is lehetnek a monumentalizált kegyhelyeknek. A hiányzó nemzeti panteon virtuális modelljeiként (és többnyire az irodalom szempontjából redukált változataiként) értelmezhetők például a Hölgyfutár „műmellékleteiként” megjelenő, tömegigényeket kielégítő, olcsó arcképalbumok (1855 és 1856); az illusztrált életrajzgyűjtemények (*Magyar írók arcképei és életrajzai*, 1858; Zilahy Károly, *Magyar koszorúsok albuma*, 1863); a Beöthy Zsolt által szerkesztett, több kiadást megért milleniumi képes irodalomtörténet reprezentatív kötetei (*A magyar irodalom története*, I–II, 1896); valamint e dolgozat tulajdonképpen tárgya: „a magyar könyv ünnepére” 1941-ben megjelentetett Szalai-féle arcképcsarnok (*A Magyar Irodalom Pantheonja. 48 portré és életrajz*).¹⁴ Az ilyen liturgikus konstrukcióra épülő „könyvtemplomok” meg

kívánják őrizni az irodalom panteonszerű szemléletéből következő szakralitást, azaz erőteljesen sugalmazták a térbeliségnek azt a fikcióját, amely „nagy ember” apoteózisában kiteljesedő recepciónak van alárendelve. A könyvet felütő olvasóval lényegében ugyanaz történik, mint a nemzeti kegyhelyeket felkereső látogatóval: belép egy *szent térbe* (mondjuk a nemzeti irodalom szentjeinek templomába), ahol áhítatos szemlélődése (a rituális olvasás) közben olyan bizonyosságban részesül, amely lehetővé teszi számára a világ „kaotikus homogenitásában” való eligazodást.¹⁴

II.

Az irodalom (és a haza) magasztos ügyét szolgáló poéta halhatatlanságához – legalábbis Kazinczy Ferenc intenciói szerint – nem csupán műveinek szakszerűen gondozott és lehetőleg panegirikus életrajzzal kiegészített kiadása szükséges, hanem arcképének (szobrának) elkészítése is nélkülözhetetlen. Minden bizonnyal ebből a felismerésből következik, hogy a mester által a példaadás igényével 1813-ban sajtó alá rendezett Dayka-kötetben a költő antikizált profilja is megjelenik,¹⁵ hogy a Kazinczy-kötetekben egy-egy pályatárs képmása is helyet kap, és hogy a mester arcképek megfestetésére próbálja rábírní (több-kevesebb sikerrel) levelezőpartnereit. Az sem meglepő, hogy – a tanítványai és íróbarátai glorifikálása mellett önkultuszát is sikeresen megalapozó – Kazinczy több mint harminc alkalommal örökölteti meg saját arcképét.¹⁶ „Nekem barátim nem adhatnak semmi kedvesebbet, mint ha képeiket adják – írja 1829. május 27-én Guzmics Izidornak –, s magamat és baráti-mat azért is festetem, mert a Mesterséget szeretem. Ferenczy, Heinrich, Richter és Simó nekem halhatatlanságot adtak.”¹⁷

Kazinczy *ikonofiliája* a magyar történelem illusztris személyiségeinek szentelt arcképcsarnok tervében teljesedik ki.¹⁹ Hasonló elképzelés körvonalazódik Kossuth Lajos egyik szerkesztői széljegyzetében is: „bírnunk kell nagy férfaink képmását szobrokban és rajzokban, hogy jelül szolgáljanak, melyhez naponként elvezessék az apák fiaikat, honszerelemre buzdítani.”¹⁹ Míg azonban Kossuth – a kor hazafias-moralizáló tendenciájának megfelelően – elsősorban nevelési célzattal, azaz a „szívképzés sikeres eszközeként” „szembesítené” az ifjakat „a polgári erénnyel” és mindazzal, „mit az emberben nagynak nevezünk”, addig Kazinczy az arcképek elmélyült szemlélését inkább az alkotás, a szellemi nagyság misztériumába való beavattatás, a múlt rejtélyes horizontjával való kapcsolatteremtés lehetőségének tekinti: „a jól vagy rosszul nevezetes emberek kézíratai aszerint érdemlik figyelmünket, mint az ő arcképek. Magunk sem értjük, mint esik, de érezzük, hogy hozzájuk, a nem ismertekhez közelebb tétetünk, midőn képeiket látjuk, s midőn illelhetjük a papírost, melyen kezek nyugodott” – olvasható például met-

szetgyűjteményének előszavában.²⁰ Az arckép (és az autográf) tehát nem nélkülözhető a rekonstruktív megismerés számára, hiszen legfontosabb sajátossága éppen abban ismerhető fel, hogy – Thienemann Tivadar szavaival – „láthatóvá kívánja tenni a szerzőt és az egykori idillikus jelenvalóságból valamit vissza akar varázsolni” a szemlélő számára.²¹

A *Magyar Irodalom Pantheonjának* (nyíltan a vállalkozás igazolását szolgáló) bevezetője is a képek által keltett *varázslatos* hatás recepciók jelentőségére hívja fel a figyelmet: „az írók élete, arca, alakja, testi megjelenése azért érdekli a tudóst és a nagyközönséget egyaránt, mert rejtélyes a viszony a mű és szerzője között. [...] A lángelméjű alkotásban [...] az emberiség legmagasabbrendű tevékenysége nyilatkozik meg, ezért rejtélyes kissé mindig s ezért izgatja mindnyájunk képzeletét, milyen az az eszköz, amelyet az emberiség megnyilvánulása hordozójául választott, ki az, mint egyén, akiben faja, nemzete, az ember öntudatra ébredt.”²² Ezek szerint a szerző „arcának” és „alakjának” a vizuális emlékezetben való rögzítése elősegítheti a remekmű titkának (analízissel bizonyára reménytelen) megfejtését. A kép *varázsa* által perszonalifikált szerzővel mint a csoda inkarnációjával való találkozás a szakrális szférákból való részesülés élményét adhatja a befogadónak. A kultikus tiszteleten alapuló irodalomszemlélet számára az arckép azért bírhat különleges jelentőséggel, mert – ereklivé válva – nélkülözhetetlen szerepet játszik a szerző (és az irodalom) mítoszának megformálásában. Bizonyára nem véletlen, hogy Babits híres könyvszentélyének falát Dante, Arany és Ady képei díszítik, Kosztolányi íróasztalával szemben pedig egy relikviaaként tisztelt Kazinczy-könyvomat „örködik”.²³ Közismertek azok a kísérletek is, amelyek kétes hitelességű ábrázolásokkal kívánják egyfelől a rendelkezésre álló (és légtelennek bizonyuló) képkészletet bővíteni,²⁴ másfelől a kultuszképződést, a panteonizációt gátló képhiányt megszüntetni. Szalai például a *Magyar Írók Pantheonjából* egyszerűen kihagyhatatlan, ám kanonizált portréval nem rendelkező Bessenyei vizuális megjelenítését úgy oldja meg, hogy elfogadja a testőríró „egyetlen hiteles” képmásának J. F. Greipel (vitatott) freskórészletét.²⁵

Az éppen *negyvennyolc*²⁶ magyar író felvonultató ünnepi kiadvány szerzője egyébként általában a népszerű, a kultuszképzés szempontjából is jelentőséggel bíró arcképek közül válogat – megfelelve a panteon-típusú konstrukciókkal szemben támasztott elvárásoknak. Csak a vizuális kánonhoz való szigorú ragaszkodással magyarázható ugyanis, hogy a közölt portrék egyharmada a „nemzeti képiró” Barabás Miklós monumentális arcképcsarnokából²⁶ kerül a kötetbe. Nagyon valószínű, hogy a mestermunkáknak tekinthető, többnyire erőteljesen idealizáló, ám olykor a sematikus akademizmus jegyeit magukon viselő Barabás-rajzok, -litográfiák²⁸ azért alkalmasak a panteon-eszme hatékony szogálatára, mert a nagyközönség igényeivel összhangban, konvencióképző erővel jelenítik meg a (reformkori) magyar hazafi

ideáltípusát. A kötetben közölt fotók többsége (például Székely Aladár munkái) és Glatz Oszkár rajzai viszont éppen annak köszönhetik reprezentációs képességüket, hogy az eszményítő típusalkotás Barabás-féle hagyományával szembefordulva individualizálják az író figuráját. (Az egyéniség felmutatására irányuló szándék azonban nem jár együtt szükségszerűen a műtermi sablonok teljes kiiktatásával: az egyezményes író-attribútumok – például az íróasztal, a toll, a könyv – nem csupán a kőrajzok kellékei, a fényképeken is gyakran felbukkannak.²⁹) A kötet talán legismertebb felvétele Székely úgynevezett *könyöklős Adyja*. Az Ady-ikonográfia kiemelt jelentőséget tulajdonít ennek a portrénak, amely – jórészt az önmitizálás eszközeként – igazi kultuszképpé válik.³⁰ Az írópanteont záró József Attila-fotó korántsem futott be ilyen karriert: fontossága egyrészt kötetbeli helyzetéből, másrészt a költő kanonizációjában játszott különleges szerepéből következik. Mint ahogy a József Attiláról készült felvételek általában, úgy ez a kép is a *magyar költő* ideáltípusára, Petőfi Sándorra emlékezteti a szemlélőt. Ez a kultuszképző analógia persze nem csupán az ikonografikus legitimációra, tehát a feltűnő külső hasonlóság hangsúlyozására³¹ épül, működtetéséhez hozzájárulnak bizonyos életrajzi megfelelések, elsősorban a korai tragikus halál motívuma is („nemcsak külsejében, arcának vágásában, hanem legfőként életének rohanó lázában, korai kiteljesedésében és a végzet eljövetelekor életművének elvégzettségében is az örök költőt jeleníti meg”).³²

III.

Széchenyi a Walhalla működését vizsgálva a panteonok legitimitásának két alapvető feltételét nevezi meg: csak halottak kultuszát szolgálhatják, és csak konszenzus dönthet a dicsőítettek (viszonylag szűk) köréről.³³ Könnyen megállapítható, hogy *A Magyar Írók Pantheonja* az első feltételnek maradéktalanul megfelel. A második feltétel definiálhatatlansága, interpretációknak való kiszolgáltatottsága viszont arra figyelmeztet, hogy a kötet vizsgálatát célszerű a panteonizáció retorikájának áttekintésére korlátozni. Annyi mindenesetre megjegyezhető, hogy az arcképcsarnok többé-kevésbé eleget tesz a fenti – meglehetősen homályos, ám műfaji normává emelt – konszenzusigénynek: nem polemizál, nem vállalkozik radikális átértékelésekre (legfeljebb egy-két méltatlanul elfeledett szerzőre hívja fel a figyelmet³⁴), sőt érezhetően az egymással szemben álló kánonok kibékítésére, arányos képviselőitörekszik. És bár a szelekció néhány elve bizonyára vitatható lenne,³⁵ az arcképcsarnok egalitárius, azaz a kultikus tisztelet szintjén niveláló struktúrája ellenére is nyilvánvalók azok a preferenciák, amelyek egy hagyományos, általánosan elfogadott irodalomtörténeti koncepció érvényesítését jelzik.³⁶

A kötet az (író)panteonok szokványos felépítését követi: az arcképek mellé – az életrajzi utalásokat magasztaló díszítményekkel vegyítő – „vázlatos rámutatásokat”³⁷ helyez, és ezeket az alapegységeket (fejezeteket) egy-egy szerzői név tekintélyével ruházza fel. Ezek a szerzői nevek nem valamely nekik tulajdonított megnyilatkozás (diszkursus) alanyaiként konstituálódnak, hanem a biografikus konstrukciókból, reprezentatív szövegekből és a hozzájuk rendelt kanonikus értelmezésekből álló „életművek” jelölését látják el.³⁸ E jelölőkre irányuló kultikus beszéd olyan kommunikációs teret feltételez, amelyben beszélő és hallgató egy és ugyanazon – a konszenzusos alapszerkezetből adódóan a *nemzetet* képviselő – kultuszközösséghez tartozik. A beszéd elsődleges funkciója így nem a szakrális szférába emelt szerzők jelentőségének elismertetése (ez ugyanis evidenciaként tételeződik), hanem inkább e jelentőség tudatosítása, a közösségi emlékezetben való fenntartása. A beszélő szerepe tehát arra korlátozódik, hogy – a befogadói elvárásokkal összhangban – elvégezze a nemzeti irodalom nagyjainak (tautologikus és ornamentikus) dicséretében összegződő kollektív tudás megerősítését. E tudásba való beavatottság és a közösségteremtő azonosulás kinyilvánításának grammatikai formája a többes szám első személyű birtokos alakzat (például: „e huszonhét esztendőt élte meg az a költő, akit mi, magyarok, nemcsak legnagyobb költőnknek, hanem egyszerűen – a költőnek látunk [...] ez a mi hitünk, a magyar nép Petőfi-hite [...] Petőfi annyira testünkkel, vérünkkel lényegült át, hogy azt érezzük: a magyarság nem lehetne e világon ma úgy, hogy ne lett volna Petőfije”).

A panteonképző diszkursus megőrzi a laudációknak azt a hagyományát, amely az írókat a nemzeti erények megtestesülésének tekinti, azaz a glorifikációt az „irodalmi hivatásnál” magasabb szintű legitimációhoz, a „nemzeti hivatáshoz” köti („más nemzetek írói a Múzsáknak szolgálnak, a magyar író a hazafiság oltárán áldoz”),³⁹ ezzel a kultuszközösség önreprezentációs igényeinek a kielégítésére is képessé válik: az írók magasztalása *önünnepléssé* lényegül át.⁴⁰ A *Magyar Írók Pantheonja* szerint már Tinódi is „nemzeti hivatást töltött be” (hiszen „versbeszedett hírlapjaiban szinte mindenütt megbúvik egy-egy rövid vezércikk, amelyben nemzetét összefogásra inti”). Ahhoz pedig nyilván kétség sem férhet, hogy például Csokonai „lelkében az örök magyarságé” volt; hogy Kölcsey (akinek egyébként „a vérében volt a magyarságismeret”) egész életében „kínlódva kereste: Mi a magyar?”; hogy „a magyar klasszikum” és „az örök magyar humánus” éppen Madáchban teljesedett ki; hogy Benedek Elek „munkásságában eredendően mély és költői magyar hivatás vezérelte”; hogy Gárdonyi (aki éppúgy „kevészavú, mint a magyar ember”) azért érdemli tiszteletünket, mert „irodalmunk örök értékét nyert művében, művészetében, igaz magyarságában”; hogy Ady „megjelentése új s soha el nem fakuló színnel gazdagította a magyarság mennyei szivárványívét”; hogy „a »krúdyzmus« tulajdonképpen az adoma, a kvater-

kázás formáiban a magyarság legmélyebb törvényszerűségeit fedte fel”; hogy Móra (aki egész életművével igazolja: „a magyar ember általában mesélő fajta”) „magát a népet adja, magát a magyarságot, költőiségében és valóságában”; hogy Tóth Árpád a „legeredendőbben magyar lírai műfaj” „legszentebb hagyományainak modern képviselőjeként” vonul be az irodalomtörténetbe. Látható, hogy a kultikus beszédnek – a közösségi identifikációt segítve – esszenciálisan kell felmutatnia a panteonba bebocsáttatást nyert írókban felismert magyarságideált.

A műfaj követelményeinek megfelelően válogatott biografikus utalások is a látens nemzetkarakterológia funkcióját töltik be. Olyan életrajzi sablonokká rendeződnek ugyanis, amelyek tradicionális nemzeti típusokat hívnak elő a kollektív emlékezetből. Az egyik gyakori – bár a nemzeti önképet inkább csak kiegészítő – típus: a (gáláns) kalandor. A romantizált hősöknek ezt a galériáját talán a két Kisfaludy képviseli a leglátványosabban – és persze az archetípusnak tekintett Balassi („íme, ez Balassa Bálint ezred-kapitány úr, Bornemisza Péter tudós humanista neveltje, hét nyelv tudója, »fajtalan versek« és gyönyörű istenes énekek költője, főrangú úr és rablólovag, végvárak hős védője és lócsiszár, politikus és eretnek”). A nemzeti mitológia főhősei azonban – ahogy ezt Kemény Zsigmond hatásosan dramatizált életpályája példázza – kétségtelenül a tragikus sorsú patrióták: „a XIX. század magyar íróinak jellegzetes sorsa az övé is – jogász, részt vesz a reform-korszak politikai harcaiban, nagy családi pörlekedés részese; akit szeret, azt nem adják hozzá, mert nincs elég pénze, hírlapíróvá lesz, 1848-ban képviselő, aztán bujdosó, kegyelmet kap, elszenvedi a nemzeti megaláztatás éveit s közben [...] vigasztalja a nemzetet, élete utolsó éveiben pedig visszavonul birtokára s remeteségben, bús tébolyultságban hal meg. Ez volt – több-kevesebb véletlen eltéréssel – Vörösmarty élete is meg Bajzáé, Tompáé s annyi más neves és névtelen hősé, egy romantikus nemzedéké.” *A Magyar Irodalom Pantheonjának* íróportréi többnyire a tragikus magány sztereotip sorsképletét variálják („mennyi megtört ember!” – sóhajt fel az előszót író Laczkó Géza is⁴¹), sőt az életrajzi áttekintést gyakran a *remeteség* toposzára redukálják.⁴² A magyar írók remetesége azonban (akár a történelem fordulatai által kikényszerített száműzetésként, akár önként vállalt belső emigrációként jelentkezik) nem azonosítható a világtól való narcisztikus elfordulással: nem kordivat vagy intellektuális póz, nem a művészlét sajátos attribútuma, hanem inkább nemzeti sorsmetafora. A magyar irodalom tragikus vízióját erősíti a passzív emelt Csokonai- és József Attila-fejezet is.⁴³ Az íróportrék dramatizálása és heroizálása („nem vesszük észre, hogy minden magyar író élete [...] a magyar sorsokat példázó tragikus vagy tragikomikus regény?”⁴⁴) egy erőteljesen normatív, az emlékbeszéd retorikáját őrző műfaji modellhez való igazodás következménye.⁴⁵ A panteonképző diszkurzus számára az író – életrajzi hivatkozásokkal legendásítható – figurája sokkal nagyobb jelentőséggel bír,

mint maguk a szövegek („a »Pályám emlékezeté«-n kívül minden tekintetben a legtanulságosabb Kazinczy-olvasmány nem Kazinczy-mű, hanem Kazinczy életrajza”⁴⁶). Ezért is feltűnő, hogy a kötet XX. századi részében szinte eltűnik – az író mítoszát máshol oly sikeresen megalapozó – biografikus legitimáció. Ez nyilván arra vezethető vissza, hogy az életrajz – a „meseszerűség, regényesség vagy kalandosság” elvesztése miatt⁴⁷ – egyre kevésbé képes a tőle elvárt kultuszképző funkciónak megfelelni.

A szentesítés másik – nem kevésbé hatékony – formája többnyire általánosan elismert szerzőkkel („klasszikusokkal”), illetve kanonikus alapszövegekkel („remekművekkel”) való összevethetőségre, ezáltal pedig a szerzői név (megkérdőjelezhetetlen) tekintélyéből való részesülésre épül. A panteonizáció elégséges feltételének látszik, ha az író (honi viszonylatokban) *ugyanolyan* státusszal vagy képességekkel rendelkezik, mint a mércének tekintett autoritás („Pázmány fellépése a magyar nyelv történetében [...] ugyanazt jelenti, mint a németében Luther Márton bibliafordítása”); ha *folytat*, illetve *be- és kiteljesít*, tehát úgy mond *mélto utódnak* bizonyul (Mikes naplója „az »Epistulae ex Ponto« kései utóda – igaz, hogy székelly változatban”, „Gárdonyi a romantikától ment, klasszikus aranyjánosi magyar népiesség kifejlesztője modern prózairodalmunkban”); ha értékben *azonos*, azaz *felér* (Arany „olyan Aristophanest és Shakespeare-t ad nemzetének, hogy fölér Aristophanesszal és Shakespeare-rel”); ha *hiányt pótol* (Mikszáth „irodal-munkban a hiányzó Dickenst pótolja”); ha *mellé* helyezhető (Petőfi nevét a „német, angol, francia világirodalomtörténetekben Homeros és Petrarca, Horatius és Byron mellett találjuk”); ha *emlékeztet és felidéz* (Bródy „nagyszerű mesélőkedve Jókaira emlékeztet”, Kisfaludy Károly *Szülőföldem szép határa* című költeménye „a romantikus Petőfit idézi”), ha *magyar* megfelelőként fogadható el (Tormay Cécile *Régi ház* című regénye a „magyar Buddenbrooks”). A kultikus beszéd gyakran él az azonosító-megfeleltető analógiák kevésbé deklaratív – ebből következően viszont lényegesen kisebb legitimációs erővel bíró – változataival is. Ezek a *szinte*-, illetve *majdnem*-variánsok nem csupán azt az előfeltevést rejtik, hogy az összemérésre szolgáló ideál *felülmúlhatatlan*, hanem az is, hogy *elérhetetlen*, azaz ennek a tökéletességnek már a megközelítése is nagyfokú tiszteletet érdemel (Bajza *Fohászkodás* című versének „némely szakasza szinte a »Szózat« nyelvén zeng”; Juhász Gyula „lírai pillanatainak mélysége néha szinte Vörösmartyt idézi”).

Az analógián alapuló legitimáció a hozzámérhetőség, a párhuzamba állíthatóság, a megfeleltethetőség követelményeinek érvényesülését feltételezi. Azonban a kultusztárgy *össze nem vethetősége*, *hasonlíthatatlansága*, *páratlansága*, *eredetisége*, *egyedisége*, *társatlansága*, *utód- és elődnélkülisége* is legitimációs tényezőnek bizonyulhat (Csokonai költői rangját jelzi, hogy „az egész európai rokokónak alig van poétája, akit hozzá mérhetnénk”; Vörösmarty is „hasonlíthatatlan költő”, hiszen „nem ismerünk senkit a világirodalomban,

aki reá emlékeztetne”, azaz „tőle s hozzá nem vezet út”; Arany „úgy tudta hivatását, úgy tudta magáénak a lantot, mint senki más”; Katona *Bánk bánja* „mindmáig az egyetlen igazi nagy magyar dráma”; Vajda életműve mint „magános hegycsúcs mered égnek [...] a századvég epigon-költészetének pusztaságában”; Revczky a *Pán halálával* „olyan hangot üt meg”, amelynek „a magyar költészetben se előde, se utóda nem akad”; Móra „páratlanul gazdag és tiszta magyar nyelven” írt „műve sehogyan sem illik be az irodalomtörténet skatulyáiba”; Juhász Gyula pedig „a baudelairei és ujfrancia lírának egyetlen legitim magyar képviselője”). A kultikus tiszteletben részesülő író – a művészet és a vallás metaforikus megfeleltetésének romantikus tradíciójával összhangban – olyan alkotó géníusszá lényegül át, aki képes az irodalmi tradíciókon túllépő, mitikus *teremtő*-gesztusokra:⁴⁸ egyrészt a *semmiből* teremtésre (Balassi „a magyar líra nyelvét”, Bessenyei „egy új, felvilágosodott, európai szellemű irodalmat”, Bajza „a magyar irodalmi köz tudatot” teremtette meg „a semmiből”); másrészt az *egyedül* teremtésre (Vörösmarty például „egymaga” teremtette meg „a nyelvet, amelyen írt” és az elveszett „magyar mítoszt” is). Ez az író-demiurgosz nem csupán *megalapít* (mint Bródy „a modern magyar ujságírást”), *új értelmet ad* (mint Zrínyi „a magyar létnek, a magyar hivatásnak”), vagy *új utat nyit* (mint Krúdy „a magyar lírai kifejezésnek a prózai stílus világában”), hanem az *atya* szerepében lép fel (Toldy „a magyar irodalomtörténet”, Arany „a magyar nyelvművészet”, Tóth Kálmán „a modern slágerköltészet” atyjaként részesül dicsőítésben).

Alighanem „az isteni teremtés víziója dereng föl” az *elsőség* képzeete mögött is.⁴⁹ A *Magyar Írók Pantheonjába* csak az az alkotó nyerhet bebocsáttatást, akiben a rituális *kezdet* valamilyen módon felmutatható (Bessenyei például az első elismert irodalomvezér hazájában);⁵⁰ Kisfaludy Károly „az első bohém író”; Jósika „az első nagy magyar regény”, az *Abafi* szerzője, ráadásul „ő az első magyar író, akinek külföldön is komoly közönségsikere volt”; Eötvös *A falu jegyzőjében* „először mutatja meg a magyar irodalomban a parasztság igazi, romantikátlan sorsát”; Szigligeti „az első magyar író, aki egész életét tudatosan a színháznak, a magyar színjátszásnak szentelte”, és ő a szerzője *A szökött katonának*, „az első igazi magyar »kasszasikernek«”; Csiky „a magyar városi középosztályt és a kispolgárságot” juttatta „először szóhoz a magyar színpadon”; Benedek Elek „Pósa Lajossal együtt megalapította az első igazán magyar gyemeklapot, az *En Ujságom-at*”; és még Tóth Kálmán is meg tud felelni a panteonizáció e kritériumának, hiszen „ő volt az első magyar költő, aki verseivel sok pénzt keresett”). A panteon írói – inkább teremtve, mintsem beteljesítve a hagyományt⁵¹ – *előfutárokként*, illetve *előkészítőkként* jelennek meg (Kazinczy „példátlan arányú kritikai munkájával készítette elő a magyar költészet XIX. századának fénykorát”; Czuczor „Petőfi népdalstílusának és Arany balladaköltészetének”, Vajda pedig Adynak és „a modern magyar lírá-

nak” az előfutára; mint ahogy „az »Őszikék« húnyó-parázsló lírája” is „magában foglalja mindazt, ami ma, a XX. század költőiben éget”).

A panteonképző diszkurzus elsődleges funkciója a magasztalt író *halhatatlanságának* kinyilvánítása. Ez az oxymoronos formula a legkülönbözőbb variációkban – például mint *contradictio in adiecto* – jelenik meg (Katona „igazi élete csak halála után kezdődik”; Bródy „halála óta imár majd két évtized telt el, mégis itt jár-kei a pesti írói kávéházakban”; Juhász Gyula „a második nagy lírikus nemzedék [...] harmadik halhatatlan halottja”; Tóth Árpádról „most, majdnem másfél évtizeddel a halála után már egyre többen tudják [...], hogy, halhatatlan”; „annak a lírikus nemzedéknek, mely a világháború és a forradalmak után nőtt fel, első halottja és első halhatatlanja József Attila”⁵²). Az elsősorban techné-jellegű kompetenciaként értelmezhető kultikus nyelvhasználat egyébként is gyakran hagyatkozik a formalizált közösségi tudásra, azaz a dicsőítés közhelyeire, sémáira és toposzrendszerére. A szövegalkításnak ez a feltűnő sajátossága az önreflexió szintjén is megjelenik: Petőfiről „szinte csak közhelyszerűen tudunk beszélni [...], ő az, aki által megszépülnek ezek a közhelyek. Az olajnyomat, amely őt mutatja, sebesülten, a segesvári csataterén, amint saját vérével írja a porba: »Hazám!« – még ez is igaz. [...] az ő igézete még az olcsó olajnyomatot is felmagasztosítja”.⁵³

A szentesítő retorika – az úgynevezett bemutató vagy magasztaló beszéd hagyományainak megfelelően⁵⁴ – amplifikációs alakzatokkal, szakralizáló metaforikával, hiperbolikus ornamentikával igyekszik a kultusztárgy áhítatos szemlélésének közösségi szertartását megalapozni. A beszéd quintilianusi „magasabbra szánálásának” jellegzetes példája az író *mindentudásának* dicsérete (Arany mindent tud, „még mineralógiát és geodéziát is”; Mikszáth előtt „a magyar élet minden erénye és bűne ismeretes volt”); az író színek-dochés azonosítása az irodalommal (Kazinczy „maga volt az irodalom”); és az író mitikus felnagyítása névcserével („ezzel a rettenetes, emberfeletti igénnyel nyílik meg előttünk Vörösmarty költészete. [...] még a természet erői is megdermednek [...], amikor ez a titáni Orfeusz lantja húrjaiba kap”), illetve epithetonnal (Gyulai Pál „olympusi tárgyilagossággal” ítélkezik). A méltatás elmaradhatatlan eleme a szuperlatívuszok halmozása (Czuczor például „a magyar falu legnépszerűbb írója”; Jókai „a világirodalom legnagyobb mesélője”; Tóth Árpád versfordításai „a világirodalom legtökéletesebb átköltései”).⁵⁵ A kultikus beszédéről sokat elárulnak a szuperlatívusz fokozására tett kísérletek is (Arany „egymaga [...] egész és örök irodalom, sőt: maga az irodalom”; Petőfi olyan alkotóként tételeződik, akit „mi, magyarok, nemcsak legnagyobb költőnknek, hanem egyszerűen – a költőnek látunk”). A magasztalásnak ez a *legfelsőbb* foka (a non plus ultra), amely már valóban csak a (nemzeti) ideáltípussá emelhető költőzeniket illeti meg, a beszélőnek abból a bizonytalanságából fakad, amelyet A. C. Herenniusnak ajánlott *rétorika* így rögzít: „ha a szóban forgó személyről szólva dicsérünk: attól félünk, hogy nem leszünk

képesek tetteit szavakba foglalni; mindenkinek kötelessége, hogy magasztalja az ő ereinyeit; tettei minden magasztaló ékesszólását fölülmúlják.”⁵⁶ Az abszolútum felmutatására törő, ám önnön korlátaival időről időre szembesülő kultikus beszéd arra kényszerülhet, hogy leépítse hatástalanná váló ornamentikáját, illetve citátumokkal, azaz a magasztalt szerző kanonikus szövegeinek tekintélyével támogassa meg elbizonytalanodó retorikáját.⁵⁷

A kultuszközösség a beszélőre hárítja a kultusztárgyhoz méltó laudáció felelősségét: megköveteli a magasztaló kijelentések rituális elrendezését, a beszéd megfelelő retorizáltságát (tudván persze azt, hogy a tisztelgő elokvencia nem vetekekedhet az ünnepelt érdemeivel), és elvárja a megérintettség közös élményének, a *csodával*⁵⁸ való találkozás révületének tematizálását. A beszélő kísérletet tehet ugyan a nagyszerű *titok*, a *varázslat* (apologetikus) értelmezésére (Mikszáth „legfőbb titka az volt, hogy...”; „Sipulusz él. S mi a titka életének?”; „ez az érzelmi naivitás Petőfi varázsának egyik tudatos titka”), de a magasztalás retorikus csúcspontjának – paradox módon – az áhítatos *elhallgatás*, az író és a mű nagysága előtti hangtalan, kollektív leborulás tekinthető (Vörösmarty „mikor, miért, hol élte át az apokalipszist [...], hogyan fogant meg benne a »Csongor és Tünde« bűbájos rímcsodája, honnan vette az erőt, hogy sötét kétségbeesésében nemzedékeknek adjon erőt a »Szózat«-tal? Nem tudjuk, hallgatunk és megrendülten látjuk a csodát”). A transzcendens princípiumok megnyilatkozásának tekintett kultusztárgy nem analizálható, csak csendes emelkedettséggel szemlélhető.⁵⁹

A panteonképző diszkurzus – az eszményítő jellemzés műfaji hagyományához igazodva – a szerzőhöz való viszonyt a rajongó elismerésre korlátozza. A közösségi tudás alapján kiemelkedő jelentőségűnek minősített szerzők (illetve művek) esetében többnyire nincs szükség apologetikus kommentárra, hiszen eleve felette állnak minden kritikai szempontú megközelítésnek (Az *ember tragédiája* „elérhetetlen, felülmúlhatatlan, örökszép – csak hódolat illeti meg, nem bírálat”), az írópanteon néhány szerzője azonban a retorikai apparátus védelmére szorul. Az apologetikus stratégiák közül a leghatékonyabbnak az tűnik, amelyik úgy menti meg a halhatatlanságnak az irodalmi emlékezetből lassan kikopó szerzőt, hogy életművét más – mondjuk művelődéstörténeti vagy szociológiai – dimenzióba helyezi („Bajza helye inkább a magyar műveltség s a magyar ízlés történetében van, mint a magyar költészetben”, hiszen „versei mára elévültek, elavultak”; Tóth Kálmán személyének jelentősége „egyszeriben megnő”, „ha nem irodalmilag értékeljük, hanem mint társadalmi jelenséget”). Ugyancsak a kultikus beszéd affirmatív gesztusai közé sorolható az az érvelés, amely a magasztalt író műveinek befogadásában érzékelt zavart soha nem a szöveg (esetleges) fogyatékoságaira, hanem az olvasói beállítódás hibáira vezeti vissza (bár Kemény Zsigmond „regényeiben csak nehezen járható utat nyitott az olvasónak, ez nem gyengeség, hanem célzat: azt akarja, hogy aki világának tanuja kíván lenni,

az törje magát és törődjék”; a Tompára „alkalmazott mérték túlzottságának köszönhető, hogy ma az iskolán kívül nem igen emlékeznek meg róla, még kevesebben olvassák”). Más esetben viszont éppen a recepció sikerre való hivatkozás szoríthatja háttérbe az esztétikai kifogásokat (Jókait „bírálni persze könnyű”, hiszen „nyelve gyakran pongyola, stílusa sokhelyütt gondatlan, csiszolatlan, néha magyartalan, keveset adott hősei jellemének mélyebb megindoklására [...] a regény-kompozíció egyszer-másszor igen gyenge lábon áll”, de e bírálat hiábavaló: „minden bíráló szó leperreg mesélő kedvének igéző, ellenállhatatlan hitelességéről”). Gyakran előfordul az is, hogy a laudáció a bizonytalan kanonizáltságú művek helyét az író – lenyűgöző regényként megkomponált – életével tölti be („Bródy Sándor azoknak a nem is nagyon ritka írói egyéniségeknek sorába tartozik, akiknek legfőbb művük: az életük”). Az írói életmű egyhangúságának vádjá annak a bizonyos egy hangnak a hiperbolikus megemelésével védhető ki (Reviczky „ezt az egy melódiát énekelte magányosan – de ezt az egy dallamot minden kortársánál jobb, tisztább versművességgel kottázta le”), egy népszerű író elfogadtatásának érdekében pedig célszerű az emancipáció történelmi folyamatára hivatkozni („ma, amikor a nyugaton, főként az angolszász világban a női író teljesen egyenrangú társává vált a férfiíróknak [...], Tormay Cécile műve a magyar irodalomtörténet távlataiban is megnövekszik”). És bár az ily módon védelemre szoruló írók száma nem csekély, a szelekciónak ez a lazasága nem veszélyezteti *A Magyar Írók Pantheonjának* vállalt feladatát: nevezetesen azt, hogy a közmegegyezés alapján tisztelt írók kultuszát a – meglehetősen definiálatlan, inkább csak elvont erkölcsiségként megjelenített – nemzeti eszme szolgálatába állítsa.

1 Vö. William WORDSWORTH, *Esszék sírfeliratokról*, I–III, ford. FOGARASSY György, Pompeji, 1997/2–3, 69 és 73.

2 Az indítvány alapeszméje: „gondoljunk csak oly helyet közel fővárosunkhoz, hol könnyen megfordulhat minden magyar, hol azoknak hamvai egyesítve s méltányolva volnának, kik [...] most elszórva fekszenek a hon minden részeiben, hazánknak azon derékei, kik nemzeti életszíkran elalvását gátolták [...], kiket minden magyar ismer és tisztel [...] mi által nem egy minden szépre és jóra fogékony, de még tétova kebel, ha nem is rögtön, de lassanként bizonyosan megnyerné azon – hazát és ekkép az emberiséget feldicsőítő – irányt, melyet a megbecsült árnyak tartának éltükben [...] s gondoljuk csak, milly

gyönyörű lelki benyomást tenne a sok »csak most éli tavaszát« hazánkfiára, ha nemzetünk virága, vagy inkább »lelki kivonata« legalább testileg egyesítve s könnyen felkereshetőleg lenné nyugtát” (SZÉCHENYI István, *Üdvölede. Gróf Desseffy Aurél hátrahagyott némi irománytöredékivel*, Pest, 1843, 16–17). A szerző később a nemzeti sírkert pontos helyét („Sz. Gellért hegyének pásitos része”) is megjelöli, és felsorolja azokat az írókat (Berzsenyi, Kölcsey, Kazinczy, Kisfaludy Károly, Virág Benedek), akik méltóak lennének arra, hogy neveiket márványkövekbe vésve olvassa a hálás utókor.

3 „Britannia is milly magaslelkűleg jutalmazza meg a hazáért jól érdemlett fiait, [...] hol Westminster tiszteletes boltozatai közé a

legáltalibb sem léphet mély megilletődés és elérzékenyült kedély nélkül; mert ott [...] minden igyekezet, mely [...] a haza-, általa az emberiség-, s ez által a mindenségnek fel-dicsőítéséhez járult, egyiránt nyeri el nemcsak nyughelyét, de a hazafiak sőt az egész emberiség közmegtisztelését is" (SZÉCHENYI, i. m., 13). Egyébként „a Hazának hasznára született Férfit” kultuszát is szolgáló Westminster jelentőségére a Mindenes Gyűjtemény már 1790-ben felhívja a figyelmet: „hely nagyobb bámulást és tiszteletet nem gerjeszthet a figyelmes nézőben” (*A Nagy embereknek temető helyek Westminster templomában Londonban, 1790, IV. negyed, VIII. levél, 114–119*).

4 „...két körülmény fordul elő, mely felfogásom szerint egyiránt viseli magában a Walhalla, ha így mondhatni: szellemi diszének megfertőztetési magvát [...]. Egyik az, hogy a bajor uralkodó minden valódi korlát nélkül egyedül kénye kedve szerint választja meg a Walhalla lakosait. Második pedig, miszerint a Walhallának alantibb boltozataiba még élők szobrai is tételnek be, kik úgy szólván virtuális várakozói a rájuk bekövetkező tiszteletnek, t. i. a magasabb boltozatokba emeltetésnek” (SZÉCHENYI, i. m., 132–133).

5 A római Pantheon mintájára építtetett és Szent Genováának szentelt templomot 1791-ben a híres franciák (például Voltaire és Rousseau) kultuszát szolgáló nemzeti dísztemetővé nyilvánította a nemzetgyűlés. A Pantheon Napóleon uralkodása idején visszakarta eredeti, templomi funkcióját, ám 1830-ban, a júliusi forradalom után ismét nemzeti dicsőcsarnok lett. (A francia történelem fordulatait követő funkcióváltások egyébként később is folytatódtak.) A kupolás épület homlokzatán a panteonizáció híres felirata olvasható: „AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE” (azaz: „a nagy embereknek a hálás hazája”).

6 SZÉCHENYI, i. m., 43. Ez a – nyilvánvalóan az indítvány legtámadhatóbb pontjának tekinthető – probléma újra és újra önigazoló nyilatkozatokra készteti a szerzőt: „tán nevem is bírálat alá kerülend egykor, ha üdv-

leldei eszmém életbe lép. Hajlamért, legkisebb részrehajlásért nem esedezem [...] sokkal féltékenyebben hordozom az Üdvlelde szep-lőtlenségét lelkenem, hogysem saját hamvaim sorsa iránt igen aggódnám” (129).

7 MAKOLDY Sándor, *Magyar Panteon. Nemzetünk nagyjainak és kiválóságainak a Kerepesi-temetőben lévő sírjai és sírirtai*, Bp., 1927, 5. A Kerepesi temetőben található például Ady, Arany János és László, Bajza, Jókai, Kisfaludy Károly, Mikszáth, Reviczky, Szigligeti, Vajda és Vörösmarty síremléke. Széchenyi elgondolásának egyébként leginkább talán a prágai Vyšehradban található cseh nemzeti temető felel meg. A temetőben 1889-ben egy árkádos kegyhelyet is létesítettek: a Slavín (azaz a Dicsőség Helye) nemzeti panteonként funkcionál.

8 Az Ybl Miklós és Szkalnitzky Antal építészek által tervezett épület (melynek homlokzatán a „KAZINCZY FERENCZ EMLÉKÉNEK A HÁLÁS UTÓKOR” felirat olvasható) az 1870-es évek közepe óta fogadja az irodalmi zarándokokat. Az emlékcarnok építéstörténetéről lásd: KOVÁTS Dániel, *A szépművészeti emlékhely kiépülésének történetéből*, Széphalom, A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve, VII, 1995.

9 Közismert, hogy a halhatatlanná nyilvánított személyek közös tiszteletét szolgáló híres épületek (panteonok) vagy jelenleg is templomok (Westminster Abbey), vagy egykor templomok voltak (Panthéon), vagy templomot mintáznak (Walhalla). Az I. Lajos bajor király által 1830 és 1842 között építtetett „Dicsőség temploma” egyébként az athéni Parthenon mintájára készült.

10 E jelenség analógiája ismerhető fel a Westminster apátságban található Poets' Corner esetében is. A síremlékek között ugyanis olyan írók (például Shakespeare és Byron) emlékjelei is helyet kapnak, akiket nem itt temetnek el.

11 A Széchenyi-féle panteon-idea aktualizálhatóságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az 1930. október 24-én kelt alapítólevél a Nemzeti Emlékcarnokot az „Üdvlelde” sajátos, XX. századi reinkarnációjának

szánja: „Gróf Széchenyi István már kilencven évvel ezelőtt felvetette az eszmét, hogy a nemzet elköltözött nagy fiait részesítse országos tisztességben. E gondolat megvalósítására most nyílt alkalom, amikor a szegedi Fogadalmi Templom terét boltívekkel öveztek, és amelyek alatt szellemi életünk elhunyt nagyjainak emléke méltó elhelyezést nyerhet” (vö. TÓTH Attila, *Az emlékművek mint a nemzettudat és a hatalom propaganda eszközei. Emlékműkörkép Szegeden 1876–1944-ig*, Irodalom- és művészet-történeti tanulmányok, 1, Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 1997).

12 E kiadványok felsorolása reménytelen feladat lenne. A regionális, tematikus stb. válogatások nagy száma pedig arra figyelmeztet, hogy a panteonizációs sémák és technikák még a szellemi kultúra legkevésbé magasztosnak tartott területeit is áthatják – lásd például *A magyar szénhidrogénipar arcképcsarnoka* című kötetet (Zalaegerszeg, 1995).

13 Szerkesztette SZALAI Sándor, a *Magyar írók pantheonja* című bevezető tanulmányt írta LACZKÓ Géza, Bp., 1941 (a továbbiakban: MIP). A bevezető oldalai római számozással jelöltek. A panteon-részben oldalszáma azért nem hivatkozhatunk, mert a lapok, nyilván a szokványostól eltérő funkció miatt, nincsenek megszámozva.

14 Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., 1987, 17. LÁSZLÓ Gyula írja például egy rézkarcgyűjtemény előszavában: „e könyv képei között halkán és áhítattal lapozgattunk, mert az erdélyi magyar szellemi élet Pantheonjában szemlélődtünk” (CSEH Gusztáv, *Pantheon avagy képes csarnoka hatvan főembernek, akik a mi pátriánkban születtek, éltek vagy tettek örök nyugalomra [...]*, Bp., 1993).

15 Újhelyi Dayka Gábor *versei*, Pest, 1813. Egyébként az idealizált képet – legalábbis a Dayka-életrajzhoz csatolt megjegyzése szerint – a „tulajdon keze” által rajzolt sziluett alapján készíti el Gerstner József rézmetsző: „ez a rajzolat Daykához igen jól hasonlított; úgy hiszem, hogy a metsző, kinek ügyessége előttem ismértetes, nem fogja a képet hozzá hasonlatlanná tenni. A fűrtözést és leplezést Orpheusnak egy gemmájáról vétettem hozzá,

s a megholtak éjjeli világítást adattam a képen. Kedveljék a szellem istennéi áldozatot, melyet nekik papjoknak sírján nyújtok, s emlékezetét tartsák fenn örök ifjúságban. Méltóbb e kegyre közöttünk ugyan még senki nem volt.” A fenti szövegrész egyébként sokat elárul Kazinczy ikonográfiai nézeteiről is. Ahogy FRIED István megállapítja: „A költőről – ha csak gyöngye metszet formájában is – árulkodjék testi valója, de ennek megjelenítése csak a művészet regulái, a szebbítés és idealizálás által lehetséges. Így reprezentálja a költői létet, amely a művészi szép életszférájában bontakozhat ki. A művészi szép legtokéletesebb megvalósulása azonban csak az antikvitas imitációja révén történhet.” (Kazinczy és a képzőművészetek = F. I., *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, Sátoraljaújhely–Szeged, 1996, 103.)

16 ENTZ Géza, *A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig*, Bp., 1937, 60–61. Az ún. Kazinczy-kör kultuszképző-eljárásairól részletesebben lásd: MERÉNYI Annamária, *A kultikus beszéd archeológiája és a kortársi Csokonai-recepció*, Szép Litteraturai Ajándék, 1997/1–2.

17 KazLev, XXII, Bp., 1927, 429.

18 Vö. HÖGYE István, *Kazinczy Ferenc metszetgyűjteménye Zemplén levéltárában*, Sátoraljaújhely, 1992.

19 Pesti Hírlap, 1841. jan. 6., 14–15.

20 Zemplén vm. levéltára (Sátoraljaújhely) XV. – 5. Kazinczy levéltári működésének iratai.

21 *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, 1931, 202. Hasonló funkció tulajdonítható az írói aláírásnak, dedikációnak is. Éppen ezért tekinthető „egy kicsit nemzeti Pantheonnak” Babitsék – irodalmi zarándokhelyé vált – esztergomi autogramos tornáca (lásd: BABITS Mihály, *„Itt a halk és komoly beszéd ideje...” Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk. TÉGLÁS János, Bp., 1993, 255), illetve ennek profán változatoként Karinthyék autogramos WC-ajtaja. (E különös kultusztárgy egyébként 1997 szeptemberében bemutatásra került a Petőfi Irodalmi Múzeum kamarakiállításán.)

22 MIP, XIV.

23 Kosztolányi így ír erről a nyomatról: „Ezt a képet gyermek-ifjúkoromban szereztem. Azóta se hagytam el, noha annak idején sokat hányódtam és vándoroltam, mint albérlő, szobáról-szobára. Inkább ingeimet áldoztam fel lakásadóim követelésének, hogy ereklyémet megmenntessem. Most, amikor írok róla – most száz esztendeje csak, hogy meghalt –, gyakran rápillantok. Íróasztalommal rézsut-szemközt örködik” (Kazinczy Ferenc = K. D., *Lenni, vagy nem lenni*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., é. n., 123).

24 KERÉNYI Ferenc például „a Déryné-ábrázolások bővítésének szélsőséges kísérleteként” értelmezi azt, hogy Staud Géza Bayer József Déryné-kismonográfiájában (1944) közli a színésznő két fiatalkori dagerrotípiáját, holott „Daguerre találmányának bejelentésekor a primadonna 46 éves volt” (*Önkultusz vagy önigazolás? Déryné Naplója mint kultusztörténeti forrás = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 1, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1994, 56).

25 A *Tartalomjegyzék* alatt a következő megjegyzések olvashatók: „Bessenyei-képünk Geipel J. F. »A Szent István rend vitézeinek első együttes áldozása a bécsi Burg kápolnájában« című, az innsbrucki várban elhelyezett freskója után készült. Ez az egyetlen hiteles Bessenyei-portré; az eddig szereplő egyetlen »Bessenyei-fej«-ről a műtörténeti kutatás a közelmúltban kiderítette, hogy az egyik Cziráky grófort ábrázolja.” A SZÉLL Farkas családtörténetében (*A nagybesenyői Bessenyei család története*, Bp., 1890) közölt és később hivatalos rangra emelkedett „Bessenyei-fej” hitelessége az 1930-as években vált kétségesé. Kallós Ede egyébként e portré alapján formázta meg az író nyíregyházi ércszobrát (erről lásd: KATONA Béla, *Bessenyei György és Nyíregyháza 1747–1997*, Nyíregyháza, 1997, 24–27), és ez az arckép található a Beöthy-féle milleniumi képes irodalomtörténetben, sőt még a háromkötetes *Magyar Irodalmi Lexikon*ban (1964) is. Az apokrifnek minősített képmást helyettesítendő jelent meg a monográfiákban, tankönyvekben és népszerűsítő kiadványokban Greipel említett

faliképének egyik testőrfigurája – mint az „egyetlen hiteles” Bessenyei-portré. A „műtörténeti kutatás” azonban e freskórészletről is kimutatta, hogy feltehetően nem az íróat ábrázolja. Elfogadott Bessenyei-képmás híján a filológiai hitelességükre kényes irodalomtörténeti képeskönyvek nem tehetnek mást: vagy diszkréten kifelejtik az íróat reprezentatív képkollekcióikból (lásd például: *A magyar irodalom története*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1982), vagy feltűnő hiányát a szülőház, a bécsi testőrpalota és (mondjuk) az *Ágis tragédiája* címlapjának képével kompenzálják (lásd: KERESZTURY Dezső, *A magyar irodalom képeskönyve*, Bp., 1956).

26 Az alcímként való kiemelés arra figyelmeztet, hogy Szalai feltehetően nem véletlenül alapozza irodalmi panteonját erre a nemzeti mitológiában különös jelentőséggel bíró számra.

27 „...alig van ismertebb személyiség, akit meg ne örökített volna” – állapítja meg például LYKA Károly (*Nemzeti romantika. Magyar Művészet 1850–1867*, Bp., 1942, 200); „arcképek ezrei hirdetik ma nevét s az ő jóvoltából nincs az a jelessége a negyvenes és ötvenes éveknek, kinek vonásai ránk nézve elvesztek volna” – vélekedik hasonlóan HOFFMAN Edith (*Barabás Miklós*, Művészeti Pantheon, Bp., 1923). A hivatalos „festőkrónikás” szerepét betöltő Barabás PETŐFI Sándor *Úti jegyzeteiben* is megjelenik: „A bucsúlakomán részt vett pesti pajtásaimon kívül egypár vidéki költőkollegám is, kik azért voltak akkor tájban Pesten, hogy magokat egyik-másik divatlapszerkesztő által levetessék. Hja, mikor az olyan szép, ha az embert Barabás lepingálja, s a szerkesztők aztán küldik szét az egész két magyar hazának némely helyére, s a közönség bámulva kiált föl: – Tehát ilyen ő!” (*Művei*, II, szerk. KISS József, Bp., 1976).

28 Lásd erről: LYKA, i. m., 200; SZVOBODA D. Gabriella, *Barabás Miklós 1810–1898*, Bp., 1983, 78.

29 Lásd Tormay Cécile, Tóth Árpád és Juhász Gyula fotóit.

30 „A fotót Székely Aladár [...] igen nagy számban s különböző méretekben sokszorosí-

totta, és nyomat formájában is terjesztette. A képet Székely Aladár és Ady egyaránt a legkedveltebb felvételek egyikének tartotta. Ezt választják a *Nyugat* Ady-számába, ezt nyomtatják le a *Nyugat* népszerűsítő levelezőlapjaként, s ez szerepel a Székely Aladár munkásságát bemutató *Írók és művészek* című albumban is." (E. CSORBA Csilla, *Ady száz arca. Fényképfonográfia = Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*, szerk. LÁNG József, Bp., 1977, 432.)

31 Például: „Petőfire hasonlított. Sötét bajszkájával, állandóan izgó-mozgó ádámcsutkájával a megszólalásig Petőfi volt néha, az olajnyomatok Petőfije” (NÉMETH Andor, *A húszas évekből = József Attila emlékkönyv*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1957, 145).

32 A József Attila-recepciót áttekintő TVERDOTA György is hasonló következtetésekre jut: „küllemét tekintve hasonlított a forradalom poétájához. [...] A költő tudatosan rá is játszott erre a párhuzamra. A halál még közelebb hozta a köztudatban a két lírikust [...] József Attila apoteózisának meggyorsításában tehát szerepet játszott az a lélektanikulturális mechanizmus is, amely egyenlőségjelet tett a magyar költő és a tragikus halál [...] képzetei közé” (*A nekro-logika. József Attila halotti búcsúztatói = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 1, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1994, 137).

33 SZÉCHENYI, i. m., 132–133.

34 Ilyen költő például Czuczor Gergely, de Toldyról és Bajzáról is „alig tart számon valamit még a műveltebb olvasó is, holott műveltségének jó részét éppen neki köszönheti”; Tompa tiszteletes úrral ugyancsak „nagyon igazságtalanul bánt el a sors”, hiszen „ma az iskolán kívül nem igen emlékeznek meg róla, még kevesebben olvassák, holott a magyar biedermeiernek kevés ilyen megható dokumentuma maradt ránk”; és bizony *A naplovagja* is „régén – és igaztalanul – a könyvespolc hátsó soraiban porosodik”.

35 Például Vas Gereben, Tóth Kálmán, Rákosi Jenő, Rákosi Viktor és Szabolcska Mihály jelenlétét legfeljebb egykori népszerűségük indokolhatja (így viszont a kötetben lenne a

helye Gyöngyösi Istvánnak, Gvadányi Józsefnek vagy mondjuk Karinthy Frigyesnek is), Tormay Cécile szerepeltetése pedig bizonyára a nőírók alulreprezentáltságával magyarázható (így viszont nagyon feltűnő Kaffka Margit hiánya).

36 E „könyvtemplomban”, melynek „alaprajzát” – Szalai bevallása szerint – tulajdonképpen Gyulai Pál vázolta fel, a Kazinczy-, Vörösmarty-, Arany- és Petőfi-oltárok állnak a fő helyeken. A közvetített Petőfi-kultusz intenzitását jelzi, hogy Csokonai valamiféle „elő-Petőfivé”, József Attila pedig „utó-Petőfivé” lényegül át.

37 MIP, XIV.

38 E szerzői nevek tehát – ahogy Michel FOUCAULT megállapítja – „klasszifikációs funkciót” is ellátnak (*Mi a szerző?*, Világosság, 1981. júl., Melléklet, 29).

39 MIP, VIII. Erről részletesebben lásd: MARGÓCSY István, *A magyar irodalom kultikus megközelítései. Kommentár és florilégium*, ItK, 1990/3, 290–291.

40 Ahogy HERCZEG Ferenc írja Petőfi-emlékbeszédében: „Midőn egy nép a maga nagy költőjét ünnepli, akkor tulajdonképpen önmagát ünnepli. Mert a költő [...] mint egy egész faj lelki világának képviselője áll az utókor előtt. Költészete arany tükörré lesz, amelyben a nemzet saját eszményített arcát csodálja” (*A százéves Petőfi = H. F. Művei*, X., Bp., 1943, 103). MARGÓCSY István a Kazinczy-centenárius vizsgálatá során jut hasonló következtetésekre: „a Kazinczy-ünnepnek talán legérdekesebb tanulsága, hogy jóval több szó esik a nemzet és a nyelv mai állapotáról, lehetőségeiről [...], mintsem magáról az ünnepelt figuráról vagy az ő alkotásairól. Az egész Kazinczy-alak mintha arra lenne az ünnepség díszletei között kitalálva, hogy az ünneplők bebizonyíthassák önnön derekasságukat (azaz hazafiságukat, hűségüket a nemzet, a nyelv és az irodalom iránt)” (*Magyarok Mőzése. Az 1859-es Kazinczy-ünnepélyek nyelvhaszználatához*, 2000, 1997/11, 56).

41 MIP, X.

42 „Van a nagy magyar költők életében valami mulhatatlanul közös, visszatérő panasz:

minduntalan búskomor tépelődőkkel találkozunk, akik a bujdosó vagy a remete képében jelennek meg előttünk, mint Bessenyei, Vörösmarty vagy Bajza." A MIP az említetteken kívül „remeteként” lépteti fel Berzsényit, Jósikát, Tompát, Vajdát és Gárdonyit is.

43 Csokonairól ez olvasható: „volt ő jurátus, legátus, országgyűlési lapszerkesztő, házitanító, majd vándor alkalmi rigmusfaragó, mecénások vendége [...] nyomorog, szeretett öccse meghal, házascskája leég és a sikert [...] elhalássza az orra előtt Kisfaludy Sándor [...], végül harminckét éves korára elviszi a tüdőbaj.” József Attiláról pedig ez: „mindössze harminckét évet élt, amíg a tébolyult sors odadobta a szárszói vasúti sínekre [...] ebben a harminckét évben volt »háztanító, rikkancs, hajósinas, kövezőinas, könyvelő, bankhivatalnok, könyvügynök, ujságkihordó, gyors- és gépiró, kukoricacsósz, költő, műfordító, kritikus, kifutó, kávéházi kenyeresfiú, zsákhordó, földmunkás« – a paraszt-, diák-, proletár- és költőnyomor minden mélységét átélte s közben járt az Olympuson és járt a pokolban.”

44 MIP, XI.

45 Az ilyen „erősen sztereotipizálódott”, ünnepélyes és hivatalos műfajokról írja BAHTYIN: „a beszélő szándéka rendszerint a műfaj megválasztására és az expresszív intonáció felületi árnyalására korlátozódik bennük” (*A beszéd műfajai*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. M. B., *A beszéd és a valóság*, Bp., 1986, 388).

46 MIP, XI.

47 A MIP Kosztolányi-fejezetében olvasható: „a meseszerűség, regényesség vagy kalandosság [...] mintha kiveszett volna a közzelmult költőinek életéből. S ha van nagy életük, befelé élik, amiért aztán a jövő életrajzíróinak nem lesz könnyű dolguk.”

48 Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Isten másodszülöttje A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., 1989, 148–153.

49 Vö. MARGÓCSY, *A magyar irodalom kultikus megközelítései...*, 291 és 311.

50 A MIP látványosan vonzódik a vezérszereppel felruházható író-figurákhoz. A Bes-

senyei által megalapozott hagyományt Kazinczyban, majd „az ujdonsült romantikusok vezérévé lett” Kisfaludy Károlyban látja kiteljesedni. „Amikor aztán Kisfaludy Károly kezéből kiesik a toll, Bajza válik a fiatal magyar szellemi élet vezetőjévé.” A sort Gyulai Pál zárja, aki „több mint fél évszázadon át töltötte be [...] a magyar irodalmi ízlés irányítójának szerepét”. E vonzalom magyarázata az lehet, hogy „a nyilvános szerepjátszást az úttörő lélek kietlen magányával” egyesítő, „a nagy egyéniségek titokzatos charizmáját” hordozó vezérek panteonja által a szellemi művelődés egész története szimbolizálható (THIENEMANN, i. m., 233 és 240).

51 „A magyar lángelme legtöbbször százada koraszülöttje, nem befejez egy fejlődést, hanem megindít” – állapítja meg „a magyar író” karakterizáló LACZKÓ Géza (MIP, VIII–IX).

52 A kötetet a József Attila-portré zárja, hiszen „ő az új kor első büszke halottja a Magyar Irodalom Pantheonjában”.

53 Jellegzetes példák: „amint múlnak az évtizedek [...], úgy nő meg szemünkben báró Eötvös József alakja”; Kemény Zsigmond „hallgatása így válik regényesen ékesszólóvá”; Gárdonyit „utánozni könnyű, de elérni nehéz”; Krúdy „magányos ember volt, igazi bujdosó – de úgy tudott bujdosni, hogy el se hagyta a hazáját”. A beszéd ilyen „sokszor hallott, közismert” (és éppen ezért „igaznak látszó”) elemeiről írja ARISZTOTELÉSZ, hogy „nagyon hasznosak”, ugyanis a hallgatóság „örül”, ha a szónok általánosságokban beszélve olyan véleményekre utal, amit ők a sajátjuknak tartanak (*Retorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1982, 142 és 144).

54 ARISZTOTELÉSZ szerint „a bemutató beszédekben a legnagyobb teret a nagyításnak kell szentelni” (i. m., 224). QUINTILIANUS is a „valóság megtoldásának” indokoltságát fejtegeti: „a hyperbole akkor lesz igazi szépsége az előadásnak, amikor a szóban forgó tárgy már magában is meghaladja a rendes mértéket. Meg van ilyenkor engedve a nagyítás, mert a tényleges valóságot úgy sem bírjuk utólag s mindig szebb, ha a beszéd

kelleténél kissé magasabbra szárnyal, mintha alul marad a czélon" (*Szónoklattan*, ford. PRÁCSER Albert, Bp., 1913, II. kötet, 153 és 155).

55 Feltűnő, hogy nem csupán a nemzeti klasszikusok részesülnek felsőfokú dicséretben: legalább egy szempontból az írópanteon „kismestereinek” is a többiek fölé kell nőniük (lásd: MARGÓCSY, *A magyar irodalom kultikus megközelítései...*, 293).

56 CORNIFICIUS, A C. *Herenniusnak ajánlott rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1987, 163.

57 A megfelelően elhelyezett idézetek nem csupán az eszményítő jellemzést segítik, de az íróportrék lezárásának nehéz problémájára is megoldást kínálnak.

58 Arany például maga a „csoda: büszkeségünk, az ércbe öntött magyar klasszikus”; Jókai mindenki előtt örökre nyitva álló „csodakerttel” és nyájos olvasóvá varázsoló „varázspálcával” rendelkezik; Kosztolányi pedig egy „titokkal” teszi gazdagabbá a magyar lírát.

59 Vö. MARGÓCSY, *A magyar irodalom kultikus megközelítései...*, 290–291.

Az *Eszmélet* pillanata

Jelen dolgozat két okból kapta *Az Eszmélet pillanata* címet, két okból hangsúlyozzuk a pillanat szót e vers kapcsán. Egyrészt a vers címében szereplő, köznyelvinek nem mondható kifejezést véljük egy adott pillanatra utalónak. Másrészt – s címválasztásunknak ez volt a fő oka – az *Eszméletet* József Attila pályáján belül különleges, bizonyos tekintetben pár nélkül álló költeménynek látjuk.

Az *Eszmélet*nek sokféle értelmezése született már. Ahány értelmezés, szinte annyiféle módon magyarázták címét is. A feleszméltség utáni állapotra utalónak tartja például Szuromi Lajos.¹ Beney Zsuzsa az öntudatlanság és a tudat teljes ébrenléte közötti átvezető útnak látja, de – véleménye szerint – ugyanúgy jelentheti az eszmélés pillanatában megvilágosodó tudattartalmat is.² Annyit bizonyosan megállapíthatunk, hogy a cím nem annyira az orientáló, hanem inkább a sokféle értelmezésre indító címek közül való.

Jelen értelmezésben fontosnak tartjuk az *eszmélet* szónak a folyamatot kifejező *eszméléstől* való elkülönítését. Az előbbi kifejezés nem használható úgy, hogy ne lenne jelen az ellentétes jelentés is. Amikor azt mondjuk valakiről „eszméleténél van”, óhatatlanul azt is kifejeztük, hogy korábban (méghez a közeli múltban) eszméletlen volt. Egyéb esetben nincs értelme a fogalom használatának. Az *eszmélet* tehát egy, az eszméletlenség, ájulás vagy alvás utáni történést (feleszmélés, felébredés) közvetlenül követő pillanatra alkalmazható. A fogalom által jellemezhető személy két világ között lebeg; éppen csak visszanyerte szokásos állapotát, az *eszméletet*. Ha korábban aludt, még látja az álmot, de már tudja, hogy ébren van. A vers első versszakában látjuk ennek a köztes pillanatnak a leírását. Az *eszmélethez* tért még az álom logikájával tekint a „való” világ jelenségeire:

Az éjjel rászálltak a fákra,
mint kis lepkék, a levelek.

Az egész verset felfoghatjuk úgy is, mint ennek a két világlátásnak, kétféle érzékelésnek állandó váltakozását.

A szakirodalom egyik alapvető problémája az, hogy miképpen írható le, konstruálható; egyáltalán leírható-e, konstruálható-e a vers szerkezete. Néhány fontos megállapítást emelünk ki a következőkben.

Elmondható, hogy a vers keretes szerkezetű; az I., és XII. szakaszok több tekintetben tükörképei egymásnak.³ Hozzátehetjük ehhez, hogy a kereteken kívül más szimmetrikus vonások is megfigyelhetők, így a kereteket leszámítva szabályosan váltakoznak azok a versszakok, amelyekben az én magáról, saját látomásairól, emlékeiről beszél; a szakaszok elején mindig egyes szám első személyben (III., V. versszak stb.) és amelyekben személytelenebbül, a versszakok elején sohasem egyes szám első személyben nyilvánul meg (IV., VI. versszak stb.). Nem látszik azonban elfogadhatónak egy olyan – a szakirodalomban többször is felbukkanó – felosztás, amely szerint a vers két 6-6 szakaszos egységből⁴ áll. Nem látjuk alátámaszthatónak, hogy az első hat szakaszban a gyermekből felnőtt lenne, majd a hetedik szakasztól ez a felnőtt eszmélkedne, a bölcsességig eljutva a XII. szakaszban.

Az említett szimmetrikus vonások ellenére az *Eszméletet* nem a más versekben szokásos, az egyes versszakokat, képeket egymáshoz kapcsoló összetartó erő, a folyamatos építkezés, egy mindent átható szabály, hanem egy egészen másfajta rend, az ellentéteket egymásnak ütköztető vita teszi egységes verssé. A szakirodalom egy része már évtizedekkel ezelőtt felhívta a figyelmet az *Eszméleten* belül feszülő ellentétekre:

„Az *Eszmélet* a kérdéses verse, a vitáé, az ellentéteké – a dialektikáé. A formai elemzésben kimutattuk jellegzetességeit: a rész-egész feszültségét, a rímképletben, a strófaépítkezésben kifejeződő ellentétességet. Nos, ugyanez a feszültség, az ellentétesség, egymásnak feszülés érezhető a vers gondolati anyagában is, mint ahogy az egyes szakaszok voltaképpen egy emelkedő-eső részből vannak összetéve, már ebben is feszültséget teremtvé, úgy feszül egymásnak a vers első fele, az I–VI. szakasz, a második felének és úgy feszülnek egymásnak, vitatkoznak egymással a vers egyes szakaszai – sőt folyik a vita az egyes szakaszokon belül is.”⁵

Pór Péter az „eldöntetlenség költeményé”-nek nevezi az *Eszméletet*,⁶ hozzátéve, hogy az egyes szakaszok között, sőt az egyes szakaszokon belül is ellentétek feszülnek; így a VII. és VIII. szakasz első négy sora ellentétben van a második négygel.⁷ A költemény jellemzésére a töredékben maradt [*Diványon fekszem...*] két sorát idézi:⁸

mert megoszlik, mint az egy-élet
az egy-igazság maga is.

Mihez hasonlítható az *Eszmélet* szerkezete? Semmiképpen sem a hagyományos versek szerkezetéhez. Inkább hasonlítanánk egy olyan, különböző, sokszor egymásnak ellentmondó verseket tartalmazó kötethez, amilyen a

Nagyon fáj. Ha azonban egy versen belül találunk ilyen feszültséget, az több mint szokatlan; azt a verset nem a monologikus szabály, hanem az ellentétes erők egymásnak feszülése, a dialógus izgalma teszi egy verssé.

A szerkezet kérdésén túl a másik, a szakirodalmat alapvetően foglalkoztató probléma a vers életművön belüli helyének meghatározása. Az egyik álláspont szerint szintézis, elvi összegzés, József Attila egész költészetének foglalatja.⁹ Bizonyos értelemben osztja ezt a nézetet jelen tanulmány szerzője is, de – részben az előbb említett szerkezeti sajátosságok miatt is – sokkal inkább a vers egyedülálló, meg nem ismételt voltát hangsúlyozza. Így látja – éppen a kompozíció miatt – Várad Szabolcs is. Mint tanulmányában kifejti, más versekben a kezdő szituációt nem keresztezi semmi, nem jelenik meg más tér és/vagy idő. Ezenkívül a szerelem hiánya is feltűnő sajátossága e költeménynek.¹⁰

Az értelmezés fő kérdése, hogy a szakirodalom által felvetett ellentétek hogyan oldhatók fel vagy magyarázhatók?

Az egyik lehetséges megoldás a feloldás. Azaz amennyiben nem egy költeménynek, hanem ciklusnak látjuk¹¹ az *Eszméletet*, már korántsem jelent akkora problémát az ellentmondások tömege. Ezt azonban rendkívül nehéz lenne igazolni, hiszen a szakaszok számozásán kívül nemigen lehet érvert találni annak igazolására, hogy nem egy versről van szó.

A másik – talán rögzösebb utat ígérő – lehetőség a magyarázat. Ehhez azonban el kell szakadnunk az értelmezői gyakorlat bizonyos általános beidegződéseitől. Nem szabad a versben a hagyományos, egységes lírai ént keresnünk. El kell tudnunk fogadni az egy lírai alkotáson belül alapvető ellentmondásokkal, kettősségekkel bíró is. Ebbe az irányba Kulcsár Szabó Ernő indult el.¹² Az így kialakuló képet – Kulcsár Szabó Ernőhöz hasonlóan – nevezhetjük új líramodellnek is, vagy (csupán?) egy különleges pillanatnak József Attila költészetén belül. Jelen tanulmány szerzője inkább az utóbbi minősítést választaná, hiszen az *Eszméletben* előálló képletnek – legalábbis József Attila költészetében – nincs folytatása, s így modellnek sem tekinthető. Mit is jelent ez a különleges pillanat, az *Eszmélet* pillanata?

Mielőtt erre a kérdésre próbálnánk választ adni, érintenünk kell a két vonulat problémáját.¹³ Két (ellentétes) motívumrendszer, ellentétes világszemlélet megjelenhet azonos időszakban egy költői életművön belül. Ugyanazokra a problémákra egyszerre adhat az életmű gyökeresen különböző válaszokat. Ez a helyzet áll elő 1933 után, József Attila két vonulatra szakadó költészetében. Egy adott vers egyértelműen az egyikhez vagy a másikhoz tartozik; a világszemlélet egyes elemeinek, a meghatározó motívumoknak a keveredése nem lehetséges e költemények között. Néhány verscím az ellentétes tendenciák jelzésére: *Levegőt! A Dunánál*, *Ars poetica*; vagy a másik oldalról: *A bűn*, *Tudod, hogy nincs bocsánat*, *„Költőnk és Kora”*. Az előbbi (*A Dunánál* vonulatnak nevezett) csoportot olyan motívumok határozzák meg, mint: a szabadság, jövő,

*férfi*₁ stb.; a másikat (**Kiáltozás vonulat**) pedig – többek között – a *bűn*, *semmi*, *férfi*₂.

Az *Eszmélet* azonban – kivételes módon – egyik vonulathoz sem tartozik. Pontosabban inkább mind a kettőhöz; egyszerre hordozza mindkét vonulat jellegzetességeit.

Szabolcsi Miklós és Bata Imre¹⁴ utal rá, hogy a strófák két osztályba sorolhatók: vannak érzéki anyagból kiképzett képstruktúrák és reflektálók. Ezzel egyetértve úgy fogalmazhatunk, hogy vannak egyrészt mesélő, tényközlő; másrészt reflektáló, véleményt kifejező szakaszok. Csak egy példát említünk az előbbire: V. szakasz, s az utóbbira: VI. szakasz. Az eddigi jellemzéseket kiegészíthetjük, pontosíthatjuk is: az első típus inkább eldöntetlen, kétértelműséget megengedő, mint tárgyilagos; e szakaszokban a beszélő semleges hangon szólal meg. A második azonban – mint vélemény(ek)e)t, nézőpon-to(ka)t kifejező – nagyon is egyértelmű, markáns. Lássuk előbbi két példánkat közelebbről! Előbb az első típust:

A teherpályaudvaron
úgy lapultam a fa tövéhez,
mint egy darab csönd; szürke gyom
ért számhoz, nyers, különös-édes.

Majd a véleményt nyilvánító, értékelő, markáns szemlélettel rendelkező (éppen az előbbi, valamint a negyedik szakaszt kommentáló) második típust:

Im itt a szenvedés belül,
ám ott kívül a magyarázat.
Sebed a világ – ég, hevül
s te lelkedet érzed, a lázat.

A második típus szakaszai a vers közepén helyezkednek el: ilyen a VI., VII., VIII. és IX. szakasz. (A többi versszak két csoportra osztható: egy részük a keret része, funkciójuk a vershelyzet meghatározása: ide sorolható az I. és XII., valamint a II. szakasz. A most nem említett strófák az első típusához tartoznak.)

A következőkben előbb a második típus szakaszait vizsgáljuk meg közelebbről. Ezek közül sorrendben az első a hatodik szakasz, amelynek első négy sora a sérülékeny, érzékeny, a világ problémái iránt fogékony lény képét; a második négy viszont a kemény, mindentől és mindenkitől független férfi ideálját nyújtja.

Még nyilvánvalóbb a két hang elkülönülése a VII. szakaszban. A strófa első felében az esetleges történések mögött megbúvó erő létét, a történelem cél-elvűségét valló én-fél mondja el látomását:¹⁵

Én fölnéztem az est alól
az egek fogaskerekére –
csilló véletlen szálaiból
törvényt szőtt a mult szövőszéke

Mintha *A város peremént* olvasnánk:

Papok, katonák, polgárok után
igy lettünk végre mi hű
meghallói a törvényeknek;
minden emberi mű
értelme ezért bűg mibennünk,
mint a mélyhegedű.

De ekkor éles váltás következik be: mintha nem ugyanaz nézne föl újra; a vers más hangon folytatódik:

és megint fölnéztem az égre
álmaim gőzei alól
s láttam, a törvény szövedéke
mindig fölfeslik valahol.

A versszak második felében megszólaló én-fél cáfolja a törvény előbbi értelmezhetőségét,¹⁶ s az „álmaim gőzei” kifejezéssel erősen ironizálja is a másik én-fél felfogását.¹⁷

Míg a VI. és VII. versszakokban eléggé élesen különül el a két én-fél beszéde, addig a VIII. szakaszban a váltás más jellegű. Úgy tűnik az olvasó számára a szakasz első négy sorában, hogy **A Dunánál** hangja magához szól. Bár érzékelhető itt némi önirónia („képzelhetsz egy kis szabadságot”), a hang nem tér el lényegesen a magáról, értékeiről az előző versszakokban kialakított képtől.¹⁸ Az ötödik sor elején azonban a **Kiáltozás** hangja a saját idézetévé fordítja („gondoltam”) az olvasó által korábban a másiknak tulajdonított szavakat.¹⁹

A IX. szakaszban – az előző háromtól eltérően – más a beszélők sorrendje: előbb a **Kiáltozás**, majd a strófa második felében **A Dunánál** hangja nyilvánul meg. Utóbbi a mondat (és egyben a versszak) közepén veszi át a szót, s viszi más irányba a gondolatot. A szakasz első fele újra a törvény felbomlásának képét hozza vissza; a beszélő leszámol a másik én-fél illúzióival. Szabolcsi Miklós megjegyzi, hogy (a VII. mellett) ez a legvívódóbb szakasz; vitája visszautal az *Akácokhoz* és a *Bánat* problémájára.²⁰ Valóban, a *Bánat* (*Futtam, mint a szarvasok...*) és az általa 1930-ban bejelentett új korszak felidézése s egyben elvetése történik meg a IX. szakasz második felében:

s hogy nem tudok mást, mint szeretni,
görnyedve terheim alatt –
minek is kell fegyvert veretni
belőled, arany öntudat!

A korábbi magatartás A Dunánál vonulat szemlélete előzményének tekinthető, de az *Eszmélet* idejére több tekintetben túlhaladottnak is mondható, annál is inkább, mert a IX. strófában – külön-külön – mindkét én-fél bírálja is ezt. Akkoriban, 1930 közepétől 1932 közepéig egy, a történelmi célt mindenekfölött valónak, s az egyén boldogságát másodlagosnak tekintő, a IX. szakasz fent idézett soraiban bírált szemlélet volt az uralkodó:

Óh!
Minden más hiábavaló,
az alku, az átok, a csönd, a szó!
Ő
az épület s az építő,
lenn alapkő és fönn tető,
a dolgozó, a tervező – –
Éljen a munkásság, parasztság,
nem fogja polgári ravaszság,
fölrugja milliónyi láb, –
hú! tömegek, tovább! tovább!
(Tömeg)

Láttuk e négy szakasz jellegzetességeit: az egyik négy sorban mindig az egyik motívumcsoport jelenik meg: *törvény, szabadság*; a másokban egy ezzel ellentétes: *csillag-rácsok, vas* stb.

A verselés (s benne a szótagszámok), valamint a rímtechnika teljesen megfelel az e szakaszokon belüli hasadásnak.²¹ A rímképlet (és zárójelben az adott sorok szótagszáma) a következő: a (8)-b (9)-a (8)-b (9) – majd az ötödik sor válaszként csattan a negyedikre: b (9)-a (8)-b (9)-a (8). Így valójában szinte két négyes szakaszcsoportról beszélhetünk.

De a kettősség már a vers II. szakaszában nyilvánvaló:

Kék, piros, sárga, összekent
képeket láttam álmaimban
és úgy éreztem, ez a rend –
egy szálló porszem el nem hibbant.
Most homályként száll tagjaimban
álmom s a vas világ a rend.
Nappal hold kél bennem s ha kinn van
az éj – egy nap süt idebent.

Azaz a képlet: a nappal = belső sötétség; az éjszaka = álom világossága, a rend világa. Erre történik visszautalás a VII. szakaszban, amikor a **Kiáltozás** embere képzelgésnek minősíti a másik látomását:

és megint fölnéztem az égre
álmaim gőzei alól
s láttam, a törvény szövedéke
mindíg fölfeslik valahol.

Így vitáznak egymással az én hangjai a vers középső részében.

Ha erre a vitára keresünk párhuzamot a kortárs magyar lírából, Szabó Lőrinc költészete adódik. Kabdebó Lóránt Szabó Lőrinc *Az Egy álmai* című költeményéről azt írja, hogy a vers dialógusra bomlik. Egymást ritmikusan váltó kétféle jellegű részletekből épül fel. Egy lázadó típusúból:²²

Nem, nem! nem bírok már bolond
szövevényben lenni szál;

És egy beletörődő típusúból:

megérteni és tisztelni az őrt
s vele fájni, ha fáj.

A József Attila-i két hang azonban még egyértelműbben különül el egymástól. Az elkülönülés ellenére azonban nagyon hangsúlyos a vers lírai jellege; egy én két oldaláról, s nem különböző szereplőkről van szó. A költemény folyamán négyszer olvassuk az „én” szót (a VII., XI. és kétszer a XII. szakaszban). Használatának mindig kiemelő funkciója van, a mondat rendje nem feltétlenül kívánná meg. („Én fölnéztem...”, „Láttam a boldogságot én...”, „s én állok minden fülke-fényben, / én könyöklök és hallgatok.”) József Attila mindig azt hangsúlyozza, hogy az ellentétes tendenciák egy személyen belül találhatók.

A hangfestés érdekes bizonyossággal szolgál eddigi érvelésünkhöz. Megfigyelhető, hogy azokban a szakaszokban, amelyekben a negyedik sor után váltás következik be, az egyes beszélők, én-felek hangjai hangszín tekintetében markánsan elkülönülnek, szemben állnak egymással. A *Dunánál* biza-kodó én-fele magasabb (azaz a magas magánhangzók vannak túlsúlyban), a **Kiáltozás**é mélyebb hangon szólal meg,²³ így is fokozva és egyértelművé téve a versszakon belüli kontrasztot. A négy versszak összesen nyolc négysoros részből áll. E nyolc egységből hétben érvényesül e szabályszerűség. Az alábbi táblázat segítségével könnyen áttekinthetők a most elmondottak.

Versszak	Sor	Magas h.	Mély h.	Arány	Hangszín	Beszélő
I.	1–4.	14	20	0,70	mély	semleges
I.	5–8.	21	13	1,62	magas	semleges
II.	9–12.	20	14	1,43	magas	semleges
II.	13–16.	14	20	0,70	mély	semleges
III.	17–20.	18	16	1,13	semleges	semleges
III.	21–24.	25	9	2,78	magas	semleges
IV.	25–28.	12	22	0,55	mély	semleges
IV.	29–32.	14	20	0,70	mély	semleges
V.	33–36.	17	17	1,00	semleges	semleges
V.	37–40.	11	23	0,48	mély	semleges
VI.	41–44.	21	13	1,62	magas	A Dunánál
VI.	45–48.	13	21	0,62	mély	Kiáltozás
VII.	49–52.	23	12	1,92	magas	A Dunánál
VII.	53–56.	23	11	2,09	magas	Kiáltozás
VIII.	57–60.	23	11	2,09	magas	A Dunánál
VIII.	61–64.	14	20	0,70	mély	Kiáltozás
IX.	65–68.	15	19	0,79	mély	Kiáltozás
IX.	69–72.	24	10	2,40	magas	A Dunánál
X.	73–76.	15	19	0,79	mély	semleges
X.	77–80.	20	14	1,43	magas	semleges
XI.	81–84.	11	23	0,48	mély	semleges
XI.	85–88.	15	19	0,79	mély	semleges
XII.	89–92.	19	15	1,27	magas	semleges
XII.	93–96.	21	13	1,62	magas	semleges

A következőkben a vers egyes, közelebbről eddig még nem vizsgált szakaszait, részeit a fókuszba állítva igyekszünk igazolni értelmezésünket.

Az első szakasz az ébredés pillanata. Egyszerre érzi át – s még nem kívülről, idegenként – az eszméltre ébredő az éjszaka világát, de már érzékeli a nappali világ realitását is. Fodor Géza kiemeli a szakasz meseszerű voltát:

„Az első szakasz elve a meseszerűség, s ez jóval többet jelent a fantaszti-kumnál és az irrealitásnál. Különnemű elemek teljesen homogén stilizációjáról van szó, olyan zárt és immanens saját világról, amely önmagában tökéletes rend, de feltétlenül ember nélküli. A szakasz dekoratív szépsége és felfokozott ragyogása, illetve anorganikus, visszajára fordított jellege úgy jeleníti meg a világot, mint magábanvaló tökéletességet, amelynek éppen a belső rendje semmiképp sem az ember számára való. Az élmény, amit felkelt, ennek megfelelően ambivalens: a kép varázsa vonzó és idegenszerű egyszerre.”²⁴

De tovább is mehetünk ennél: az első szakasz mitikus jellege a bibliai teremtetéstörténetet idézi:

„Kezdetkor teremtette Isten az eget és a földet. A föld pusztá volt és üres, sötétség borította a mélységeket és Isten lelke lebegett a vizek fölött. Isten szólt: »Legyen világosság«, és világos lett. Isten látta, hogy a világosság jó. Isten elválasztotta a világosságot a sötétstől. A világosságot nappalnak nevezte Isten, a sötétstét pedig éjszakának. Aztán este lett és reggel: az első nap.”²⁵

A vers kezdetekor úgy látszik, mintha ez a teremtés ismétlődne. Ég és föld különválasztása történik meg. Megteremtetnek az első élőlények; növények és állatok:²⁶

Földtől eloldja az eget
a hajnal s tiszta, lágy szavára
a bogarak, a gyerekek
kipörögnek a napvilágra;

A rendkívül tiszta, éles kontúrokkal bíró kép azonban valóban idegenszerű is.²⁷ E jelleg majd a második szakaszban lesz még nyilvánvalóbb. Itt válik egyértelművé, hogy a teremtés a bibliaihoz képest ellentétes irányt vett; legalapvetőbb elemei: az ég és a föld, a világosság (nappal) és a sötétség (éjszaka) veszítik el eredeti értelmüket, fordulnak a visszajukra:

Nappal hold kél bennem s ha kinn van
az éj – egy nap süt idebent.

Ez a fordulat, s a fent idézett két sor – értelmezésünkben – a vers egyik kulcsa. A külső és belső világ szokásos összhangjának (nappal = világosság, éjszaka = sötétség) megbomlása (nappal = sötétség, éjszaka = világosság) mind a vers menete, mind az egész életmű tekintetében igen messzeható

következményeket hord magában. A második szakaszban alakul ki a vers (és a vers beszélőjének, énjének) alapvető kettőssége. Az éjszakai (fényt) álmodó, az első négy sorban leírt magatartása; s a nappal kiábrándult, sötétségben élő figurájáé.²⁸ A második szakasz e két magatartástípusa, motívumai nagyon tisztán, szembeállítva jelennek meg az 1932 végén–1933 elején, a két vonulatú költészet formálódásának időszakában keletkezett [*Tehervonatok tolatnak...*] című, meg nem jelentetett költeményben. A vers végét idézzük:

A raktár
előtt poros lámpa ég.
Csak látszik, nem világít,
ilyen az ész, ha áhit.
Pislog élénken, holott
nagy halott
fény az ég.

A második szakaszban megjelenő két figura (álmodó és ébren levő) – az én két fele – jól jellemezhető a – már vizsgált – VII–IX. szakaszok segítségével. Az én álmodó fele vágyakkal teli²⁹ (II., VIII. szakasz 1. fele), érzésekkel bíró, a szeretetet értéknek tekintő, másokhoz kötődő³⁰ (VI. 1. fele, IX. 2. fele), magyarázatokat, törvényt, rendet, szabadságot kereső, azok létezésében és elérhetőségében hívő, aktív³¹ (II., VI. 1. fele, VII. 1. fele, VIII. 1. fele), sérülékeny³² (IX. 2. fele), magát direkt módon kifejező³³ lény. (E direkt kifejezőmód minden megnyilatkozására jellemző, talán a VIII. szakasz „képzeltelenség”-e az egyetlen kivétel: itt mintha lenne bizonyos önirónia.) A másik én-fél azonban kiábrándult³⁴ (II., VI. 2. fele, VII. 2. fele, VIII. 2. fele, IX. 1. fele), érzelmektől mentes, másoktól független vagy legalábbis erre törekvő³⁵ (VI. 2. fele), a világ magyarázhatóságában, törvények által irányított voltában, a rend és szabadság elérhetőségében kételkedő, passzív³⁶ (VII. 2. fele, VIII. 2. fele), sérthetlenségre törekvő³⁷ (VI. 2. fele), a másikkal szemben ironikus³⁸ (VII.: „álmaim gőzei”, VIII.: „gondoltam”).

Látjuk, hogy a vers sok pontján, egyértelműen körvonalazott, teljesen ellentétes két figura jelenik meg. A lábjegyzetek idézeteiben igyekeztünk megmutatni e két én-fél azonosságát a két vonulat énjeivel. Látható, hogy az álmodó én-fél **A Dunánál vonulat** énjének felel meg, az ébren levő pedig a **Kiáltozás vonulat** – ott egymással küzdelemben levő – két szerepe közül (gyermek és férfi) az utóbbit képviseli.³⁹ Fontos azt hangsúlyozni, hogy csupán a férfi magatartása (vagy inkább ideálja) jelenik meg. Talán azért, mert ez az, amely teljes opposícióban van a másik vonulat énjével.

Beszélnünk kell az elsőhöz szorosan kapcsolódó, azzal keretet alkotó XII. szakaszcsoportról. Szabolcsi Miklós ír a két szakasz egymásra felelő voltáról, az I. szakasz „meginduló-felfelétörő, gyorsuló” lendületéről, s a XII. szakasz ennek megfelelő, „lefeleíranyuló, lassuló, megálló” mozdulatáról.⁴⁰ Az első versszak

(a másodikban a visszájára fordított) napfelkeltéje után az utolsó éjszakai képnek tűnik. Azonban – a verset egyébként is átszövő kétértelműségnek megfelelően – e szakaszban nincs semmi bizonyosság:⁴¹

„...a sötétségből az elszáguldo vonat fényeit néző költőt talán minden fülke fénye megvilágítja – de éppen így lehetséges a versnek olyan értelmezése is, melyben az utolsó két sor új vershelyzetet teremt: az eddig sötétből szemlélődő költő most, önmagától eltávolodottan, saját magát látja minden fülkefényben állni, az eszmélés megújuló és eltűnő sötét-világos villanásaiban.”⁴²

Az utolsó versszakban lesz teljes az a bizonytalanság, kétértelműség, kettős irányultság, amely az első két versszakban nyerte el megfogalmazását. Az „el-elemezem” lehet valóságos cselekedet a nappali éjszakában vagy álom, álmodozás az éjszakai világosságban.

A következőkben azokról a szakaszokról szólunk, amelyek nem a keret részei, s önmagukon belül nem megosztottak. Funkciójuk elsősorban az, hogy alapanyagot szolgáltatassanak a dialógus két felének vitájához. Mint önmagukban semleges szövegek – látni fogjuk – bármelyik fél szájából elhangozhatnak, s érveként szolgálhatnak mindkét állásponthoz.

A harmadik szakasz nehéz feladatot ad az értelmezőnek, hiszen ez az első olyan versszak, amely a kétértelműségek révén egymástól igazán különböző, ellentétes értelmezések megalkotását gerjeszti. Ennek tudható be, hogy a szakirodalom egy része (így Szabolcsi Miklós⁴³) a kockának – a geometriai forma szabályossága miatt – a bizonyosság képzetét tulajdonítja, míg mások⁴⁴ ezzel vitatkozva – a kocka játékokhoz kötődő funkciója miatt – éppen a szerencse, a véletlen szinonimájaként értelmezik. Az „ingyen keresek” kifejezés hasonlóan interpretálható konkrétabban: a szegény és éhező, a közöségért tevékenykedő költő cselekedeteként; de elvontabban is: mint *action gratuite*, azaz érdek nélküli, sőt funkciótlan, célját vesztett, abszurd tevékenység. Az előbbi (a kocka először említett értelmezésével együtt) a bízakodó álmodó, az utóbbi (a kocka második jelentésében) az önmagát iróniával szemlélő én-fél megnyilatkozásának tekinthető. József Attila egész pályája során nagy jelentősége van az *éhség*, *éhezés*, *soványság* motívumának. Mint a legelemibb szükséglet lehet tette indító (s ilyen módon hasznos) motiváció,⁴⁵ de éppen így a teljes kiábrándultság⁴⁶ legfőbb indoka is. Nehéz eldönteni, hogy a versszak ötödik és hatodik sorainak kijelentései ellentétes vagy párhuzamos viszonyban vannak egymással. Az előbbi az éhség témát folytatja, míg az utóbbi a gyermek (utód) iránti, elsősorban a Flóra-versekben felerősödő⁴⁷ – inkább az álmodó én-félhez kapcsolható – vágyat előlegezi meg.

Rendkívül tanulságos az a vita, amely a negyedik szakasz sokat idézett farakás képzete körül alakult ki a szakirodalomban. Szabolcsi Miklós a maga értelmezését kifejtve (Bori Imrével és Tamás Attilával vitatkozva) elveti, hogy az abszurdum érzésének kifejeződése lenne e versszak. Kissé mereven fogal-

mazott, de a továbblépéshez lehetőséget adó igazságként határozza meg a szakaszt.⁴⁸ Hankiss Elemér értelmezése ezzel ellentétes: ő a nyomasztó és tehetetlen rabság élményét látja itt megjelenni.⁴⁹ Attól függően, hogy a „lesz”, „virág”, vagy ellenkezőleg, a „nincs”, „széthull” tűnik-e számunkra hangsúlyosabbnak, valóban merőben másképpen láthatjuk e szakaszt. Az előbbi kifejezések inkább az álombeli, az utóbbiak az ébren levő ént idézik. Megfigyelhető, hogy a versszak mennyire kiegyensúlyozottan szolgáltat érvet mindkét értelmezéshez.

Az ötödik szakasz a *Kirakják a fát*ban is megjelenő falopás élményt idézi fel. Ott az élmény újbóli átélése nyomán a félelemmel teli gyermek és a mind-ezen túllépett felnőtt küzdelme lesz a vers (hőseinek) egyik fő témája. Az *Eszmélet* V. szakaszában a gyermek és felnőtt közül inkább az előbbi emlékezésének intenzitása dominál. A felnőtt higgadt hangja azáltal jut kifejezésre, hogy talán ő az, aki az élményt (az eleve eltávolító) múlt időben felidézi. Feltűnő, hogy a jelenet hőse, a fát lopó gyermek szinte minden emberi tulajdonságától meg van fosztva: bizonyos tekintetben a nem emberi, de nem is megfoghatóan tárgyi csöndhöz, majd a halotthoz lesz hasonló. Az őt sem jelenik meg testi valójában, csupán az árnyéka. Mind ő („lapultam”, „szürke gyom ért számhoz”), mind az őt („érez”, „ráugrott”) állatias színben tűnik fel. Ellenpontként a vagonok hallgatagsága – mint emberi megnyilvánulás – tovább fokozza ezt a képzetet.⁵⁰

A III. szakasz az egyénről (én), a IV. a világról, s az V. újra az egyénről (annak múltjáról) beszél. E három versszak azután megfelelő vitaanyagot szolgáltat a – már tárgyalt – VI. és azt követő versszakok két én-fele számára. E három szakasz témáit a maga szemszögéből értelmezi a VI. strófa két (összecsatlanó⁵¹) hangja: „Im itt a szenvedés...”, illetve „Rab vagy, amíg...”; e vitával utólag is megerősítve az előbbi versszakok kettősségét.

A VI–IX. szakaszok jellegzetességeiről korábban már szóltunk, így most erről nem szükséges bővebben beszélnünk.

A X. szakasz a legjobb példa arra, hogy egy-egy kijelentést, semleges versszakot hogyan lehet a kétéhasadt én bármelyik felének szempontjából értelmezni. Nem eldönthető, hogy itt a VI. strófa második felének kemény férfimagatartása⁵² ideálként vagy éppen az egyén számára lehetetlen magatartásként jelenik meg. Az előbbi interpretáció kézenfekvőnek látszik, az utóbbi – első pillantásra – talán meglepőbb. Beney Zsuzsa így ír:

„Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja, [...] A tizedik rész idézett két sora az egyre mélyebbre süllyedő kétségbeesés és visszatartathatatlanság, már-már gyermekien könnyes, gyermekien szemrehányó-vádló, egyszerűre titkolt és kitarulkozó vallomás. Mondanivalója inkább vágy, mintsem állítás, a felszín mögötti tartalom a kimondottal éppen ellentétes: nem akarok meglett ember lenni, hanem olyan gyermek, akinek szívében igenis van – nem úgy, mint nekem, akinek sohasem volt – anyja, apja.”⁵³

A szakasz, s vele a férfi-kép nyilvánvalóan lehetőséget ad bizonyos pozitív tartalmak, értékek megjelenésére; elég, ha arra hívjuk fel a figyelmet, hogy – az ártatlanul, mégsem értelmetlenül szenvedő – Jézus alakja, tanítása is fölidéződhet: „Nagy népsokaság követte. Hozzájuk fordult és így szólt: »Ha valaki követni akar, de nem gyűlöli apját, anyját, feleségét, gyermekeit, fivéreit és nővéreit, sőt még saját magát is, nem lehet a tanítványom. [...]«”⁵⁴

Ezt – újra a kettős értelmezés jegyében – érezhetjük áttétel nélkülinek, de ironikusnak is. A X. szakaszban (ideálként?, elvetettként?) kirajzolódó férfi-kép nem csupán A Dunánál vonulat magatartásával ellentétes, hanem felidézi a *Kiáltozás vonulat* verseinek egyik legmélyebb belső feszültségét, a gyermek és férfi magatartása közötti választás kényszerét.⁵⁵

A XI. versszak több tekintetben hasonló az előzőhöz. Ebben sincs egyértelmű állásfoglalás sem a megjelenített létezési mód ellen, sem mellette. Egyetérthetünk azzal, amit Szabolcsi Miklós ír:

„...a versszak egészének muzsikája, elégedett mély magánhangzói, jelzőhalmozása, hol ironikusan, hol szeretettel kezelt „csokonais” elemei mutatják, hogy nemcsak elítélés, hanem nosztalgia is van benne, nemcsak távoltartás, hanem vágy is, – nem a disznó-volt, hanem a kínálkozó szépség, a pillanatnyi megállás a béke felé; s tegyük hozzá: a III. szakasz éhségszülte képére bizonyos fájó vágyakozással felel a másfélmázsás szőke disznó képe.”⁵⁶

Ezt a kettős viszonyulást igazolhatjuk akkor, amikor azt a meglehetősen nagyszámú verset vizsgáljuk, amelyben a disznó-kép hasonlóan jelenik meg. Utalhatunk itt a következő előfordulásokra: *Dal, Tiszazug* (szinte azonos a szóhasználat, illetve a kép: „lány”, „langy”, „homály”), *A kanász, Számvetés, Nyári délután, Reggeli fény*. Hogy ez a motívum pozitív tartalmakat is hordoz,⁵⁷ megerősíthetjük, ha bizonyos szerelmes versek szó- és jelzőhasználatával vetjük össze a fent említett költeményeket. Meglepően hasonló szavakat olvashatunk a szeretett nőről:

Azt a szép, régi asszonyt szeretném látni ismét,
akiben elzárkózott a tünde, lány kedvesség,

(Az a szép, régi asszony)⁵⁸

Az *Eszmélet* XI. szakaszának első másfél sora előbb abba a hitbe ejti az olvasót, hogy valóban nőről van szó, s csak a „másfél mázsá” olvastakor döbben rá a kép igazi tartalmára.

A XI. szakaszt éppen úgy tekinthetjük az előző ellentétének, mint kifejtésének – következetes, bár abszurd – végigvitelének. Értelmezhetjük úgy a versszakot, mint az előzőben leírt felnőtt emberrel kontrasztként szembeállított állatias létet; de olvashatjuk ettől eltérően is. A „röffent még felém” óhatatlanul feltételezi, hogy a cselekvés valami előtt történt. Nem érthetjük máshogy, mint ’röffent még felém, mielőtt...’ Talán ez az utólagosan be-

következő történés a halál, s így is kapcsolat teremthető a X. szakasszal, az ottani, az élettől könnyen megválni tudó „meglett ember”-rel.

Az eddigiek során igyekeztünk megmutatni, hogy a három szakasz típus más-más funkciót betöltve teszi egységes költeménnyé az *Eszméletet*. A keret (I., II., XII. szakasz) meghatározza, jellemzi az álom és ébrenlét világának két én-felét. Más (semleges) szakaszok (III., IV., V., X., XI.) a maguk rendkívül nyitott jellegével gerjesztik a sokféle értelmezés lehetőségét. E versszakokban – az értelmező tetszése szerint – A Dunánál és a Kiáltozás vonulatok hangja egyaránt megszólalhat. Ugyanezen szakaszok alapanyagot szolgáltatnak a VI–IX. versszakokon belül zajló, s a költemény különleges voltát valójában megadó vita számára.

Az *Eszmélet* tehát valóban egyedülálló vers. Egy költeményen belül látjuk a kései időszak két ellentétes tendenciáját. Hangsúlyoznunk kell, hogy e pillanat egyszeri, s nem megismételt. Kivételes volta ellenére a kései József Attila költészetének alapvető, meghatározó feszültsége hozta létre ezt az egyedülálló költeményt. Míg más versekben elkülönülve fejtik ki magukat az egyes vonulatok, s az 1937-es év első felének Flóra-verseiben és az *Ódában* kibékülnek, itt eldönt(het)etlen vitába keverednek.

Hogy az *Eszméletet* mozgó feszültség mennyire mélyen meghatározza a harmincas évek József Attila-i költészetét, az jól látszik egy másik nehezen érthető, sokféleképpen magyarázott versből is. A *hetedik*, a szerepválság, az önmaga keresésének verse. Hiába kutatja már itt is az egész kései költészetét megosztó szerepek (vagy inkább *ének*) közül a valódit:

S ha mindez volt, ahogy írva,
hét emberként szállj a sírba.
Egy, kit tejes kebel ringat,
egy, ki kemény mell után kap,
egy, ki elvet üres edényt,
egy, ki győzni segít szegényt,
egy, ki dolgozik bomolva,
egy, aki csak néz a Holdra:
Világ sírköve alatt mégyl!
A hetedik te magad légy.

Mintha az *Eszmélet* énjének kettőssége vetülne itt előre. Hat szerepet sorol fel, de valójában két típust, ellentétpárokat: a kései költészetet két vonulatra szakító, s az *Eszméletet* önmagában megosztó két magatartásmódot. Az egyik oldalon a *bűn* és *semmi* versek (*Nagyon fáj*, *Tudod, hogy nincs bocsánat*, „*Költőnk és Kora*”) hőségének próbálkozásait: „egy, ki kemény mell után kap,” „egy, ki elvet üres edényt”, „egy, aki csak néz a Holdra.”; a másikon A *Dunánál*, *Levegőt!* és a *Házám*-féle verscsoport énjének cselekvését látjuk: „Egy, kit tejes kebel ringat,” „egy, ki győzni segít szegényt,” „egy, ki dolgozik bomolva”.

1 SZUROMI Lajos, József Attila: *Eszmélet*, Akadémiai, Bp., 1977 (Irodalomtörténeti füzetek 93), 9.

2 BENEY Zsuzsa, *Az Eszmélet lírája* = Uő, *József Attila-tanulmányok*, Szépirodalmi, Bp., 1989, 155–157.

3 Kifejtetten ír erről: SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéseiről* (József Attila: *Eszmélet*), Akadémiai, Bp., 1968 (Irodalomtörténeti füzetek 57), 61–62.

4 Ezen a véleményen van: SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 55; SZUROMI Lajos, *i. m.*, 53–54; BATA Imre, *Az Eszmélet kompozíciója*, Forrás, 1974, 4. sz., 52.

5 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 49.

6 PÓR Péter, *Az Eszmélet verstípusa*, ItK, 1975, 1. sz., 81.

7 Beney Zsuzsa is hasonlóan ír (BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 111–115).

8 PÓR Péter, *i. m.*, 80.

9 Így látja például SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 59–60. és – Egri Péterrel egyetértve – SZUROMI Lajos, *i. m.*, 5.

10 VÁRADY Szabolcs, *Az Eszmélet előzményei*, ItK, 1975, 1. sz., 83–85.

11 Így véli Tverdota György (TVERDOTA György, *Eszmélet* = Uő, *Illet és eszmélet: József Attila, a teremtmény gondolkodás költője*, Gondolat, Bp., 1987, 331).

12 KULCSÁR SZABÓ Ernő, akadémiai székfoglalójában, majd kifejtettebben a József Attila Kutatócsoport újjáalakuló ülésén elhangzott előadásában, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997. április 18.

13 Erről részletesebben: JANZER Frigyes, *A „két vonulat”, a Flóra-versek és az Óda* = „*A Dunánál*”. *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1995 (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 3) 35–55.

14 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 60–61; BATA Imre, *i. m.*, 52.

15 Hasonló ez *A Dunánál* II. részéhez vagy a *Majd emlékezni jó lesz* soraihoz:

Közeledik az én időm. Ha már ennyi a kín, világot vált valóra – én nem csalódom – minden szervem óra, mely csillagokhoz igazítva jár.

16 Az *[Ime, hát megeltem hazámat...]* című verset idézhetjük mint e vélemény megfelelőjét:

[...] Törvényünk háborús még
s szebbek az arany karikák.

17 Az ebben a szakaszban festett képhez rendkívül hasonlóval a *Háló* című versben találkozunk.

18 Hasonlóan értékeli a felnőtt a gyermek (ifjú) törekvéseit:

Ifjuságom, e zöld vadont
szabadnak hittem és öröknék
és most könnyezve hallgatom,
a száraz ágak hogy zörögnek.
[Talán eltűnök hirtelen...]

19 Megjegyezzük, hogy a csillag gyakran kapcsolódik a rács, a börtön képzethez. Gondolhatunk a *Jaj, majdnem...* utolsó versszakára vagy a „*Költőnk és Kora*” című versre:

a naprendszer meg a börtön
csillagzatokkal halad –
mindenség a semmiségbe’

20 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 57.

21 Szabolcsi Miklós részletesen ír erről (SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 18).

22 KABDEBŐ Lóránt, *Kétféle ars poetica* = Uő, *Versek között*, Magvető, Bp., 1980, 14.

23 Megjegyezzük, hogy a magas vagy mély hangfekvés túlsúlyának gyakran van funkcionális szerepe. Erre hívja fel a figyelmet éppen az *Eszmélet* értelmezésekor Szabolcsi Miklós (SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 17–18). Mint írja, a magyar nyelvben a normál megszólás szerint kissé több a magas hang. Jól jelzi az arányeltolódások költői funkcióját, hogy Kisfaludy Sándor *Kesergő szerelem* című művében a magas hangok aránya 54,42%-os, a *Boldog szerelemben* pedig 60,41%-os.

24 FODOR Géza, *Az Eszmélet gondolati felépítése*, ItK, 1975, 1. sz., 65.

25 Ter 1,1–5 = *Biblia*, Szent István Társulat, Bp., 1991, 17.

26 A gyerekek itt a *Mint a mezőn...* című vershez hasonlóan kötődnek össze a bogárral, az állatokkal.

27 Felhívjuk a figyelmet arra, hogy a szakasz egy jóval későbbi versre, a *Reggeli fényre* emlékeztet:

Ha reggeli fényben elindul a táj
remegése, fuvalma: a kecs puha bolyha
s mert még teli szender, rajzik a báj

Mintha az *Eszmélet* I. (és XI.) szakaszának szavait olvasnánk. Az első pillanatban idilli-nek látszó hajnali jelenet azonban itt is a visszájára fordul:

[...] én se gyanitnám,
hogy épp nem a hajnali mennybe ragad
e jól sikerült angyal-hamisítvány!

Csupa csin, csupa pír, csupa kár,
csupa csel, csupa nyíl, csupa rontás –
most érted: ha reggel a csűrhe kijár,
mért káromkodik mindig a kondás.

28 Az előbbi mintha Kosztolányi *Mostan színes tintákról álmodom*jának szegény kisgyermekét idézné.

Az *Eszmélet* II. szakaszában azonban sem ez a szerep, sem a másik nem egyértelműen pozitív. Az előbbi esetében gondoljunk az „összekent” szó konnotációjára, az utóbbinál a sötétségre és a *Reménytelenülből* ismerős „vas világ” képre. Utal erre Beney Zsuzsa is (BENEY Zsuzsa, i. m., 136–137.)

A porszem-kép majd a **Kiáltozás vonulat**, a bűn-semmi versek talán legvégletesebb képviselőjében, a „*Költőnk és Kora*” című versben bukkan fel 1937-ben:

Ime, itt a költeményem,
Ez a második sora.
K betűkkel szól keményen
címe: „Költőnk és Kora”.
Ugy szállong a semmi benne,
mintha valaminek lenne
a pora...

Ugy szállong a semmi benne,
mint valami: a világ

Az éles, tiszta kontúrok: a valódi rend az álmodó én világában valósul(hat) meg; a szál-longó por azonban – mindkét versben – a nappali én felbomlott rendjének (és elméjének – a „hibbant” szóra hívjuk fel a figyelmet) metaforája.

29 Milyen összefüggésben vannak ezek a kései József Attila költészete két vonulatában megjelenő kétféle világfelfogással? A következő lábjegyzetekben az egyes magatartástípusokhoz a kései költészet két vonulatából fogunk társítani idézeteket, így próbálva bizonyítani, hogy az *Eszmélet* két én-fele teljesen megfelel a két vonulat egymással ellentétes éneinek. Azonosak azokkal, s a különbség e verscsoportok és az *Eszmélet* között csupán az, hogy itt – kivételes módon – egy költeményen belül jelennek meg.

Az álmodó, vágyakkal teli mivolta egy példa A Dunánál vonulat verseiből:

Ehess, ihass, ölelhess, alhass!
A mindenséggel mérd magad!
Sziszege se szolgálók aljas,
nyomorító hatalmakat.

(*Ars poetica*)

30 Példa erre a *Születésnapomra* című versből:

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
taní-
tani!

31 Az én vezérem bensőmből vezérel!
Emberek, nem vadak –
elmék vagyunk! Szívünk, mig vágyat érlel,
nem kartoték-adat.
Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet,
jó szóval oktasd, játszani is engedd
szép, komoly fiadat!

(*Levegőt!*)

32 S im váratlan előbukkant egy férfi,
de tovább baktatott.
Utána néztem. Kifoszthatna engem,
hisz védekezni nincsen semmi kedvem,
mig nyomorult vagyok.

(*Levegőt!*)

- 33 S mégis, magyarnak számkivetve,
lelkem sikoltva megriad –
édes Hazám, fogadj szivedbe,
hadd legyen hűséges fiad!

(Hazám)

- 34 A bűn az nem lesz könnyebb,
hiába hull a könnyed.
Hogy bizonyosság vagy erre,
legalább azt köszönjed.

(Tudod, hogy nincs bocsánat)

- 35 Ne vádolj, ne fogadkozz,
ne légy komisz magadhoz,
ne hódolj és ne hódíts,
ne csatlakozz a hadhoz.

(Tudod, hogy nincs bocsánat)

36 A megértés lehetetlenségének kinyilvánítása mellett érdekes az is, hogy az *Eszmélet* VII. szakaszához hasonlóan nyilatkozik az álomról:

Tejfoggal kőbe mért haraptál?
Mért siettél, ha elmaradtál?
Miért nem éjszaka álmodtál?
Végre mi kellett volna, mondd?

[Karóval jöttél...]

Egy másik példa:

Maradj fölöslegesnek,
a titkokat ne lesd meg.

(Tudod, hogy nincs bocsánat)

- 37 Néha a kegyetlenségig rideg:

a gyermek rimánkodhat, hogy szeressék,
én nem tehetem; elpusztítalak.

Én férfi vagyok, nemes és konok,
nincs vigaszom s nem erényem a bánat.

(...aki szeretni gyáva vagy)

- 38 Talán dűnnögg egy új mesét,
fasiszta kommunizmusét –
mivelhogy rend kell a világba,
a rend pedig arravaló,
hogy ne legyen a gyerek hiába
s ne legyen szabad, ami jó.

(Világosítsd föl)

39 A férfi motívumról részletesebben:
JANZER Frigyes, *Tudod, hogy nincs bocsánat. Versértelmezés és motívumértelmezések*, It, 1993, 4. sz., 894–915.

40 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 61–62.

41 Erre hívta fel a figyelmet Szabolcsi Miklós, bár azt hangsúlyozva, hogy „az uralkodó mégis az összefogó, mindentlító költő. Én – s századelő lírai hősenek ez az intellektuális 30-as évekbeli utóda [...]” (SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 59–60), majd már a kettős értelmezés lehetőségét, a személyiség megkettőződését vagy többszöröződését hangsúlyozva Beney Zsuzsa (BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 166) és KULCSÁR SZABÓ Ernő (idézett előadásában).

42 BENEY Zsuzsa, *uo.*

43 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 52.

44 SZUROMI Lajos, *i. m.*, 30.

45 Néhány ilyen verscik az előző évek terméséből: *Füst, Tömeg, Lebukott*. Ez a funkció a késői években ritka lesz.

46 A következő versekben ilyen értelemben szerepelnek: *Háló* (ez az *Eszmélet* VIII. szakaszához is rendkívül érdekes), *Modern szonett, Világosítsd föl*.

47 Mert mi teremtünk szép, okos lányt
és bátor, értelmes fiút,

ki őriz belőlünk egy foszlányt,
mint nap fényéből a Tejút, –
és ha csak pislog már a Nap,
sarjaink bízón csacsogva
jó gépen tovább szállanak
a művelhető csillagokba.

(Március)

48 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 53.

49 HANKISS Elemér, *Szabolcsi Miklós: A verselemzés kérdéseihez* (József Attila: *Eszmélet*), Alföld, 1969, 4. sz., 66–67.

50 Úgy látjuk, hogy mindez további feladatot ad az értelmezés számára.

51 Az éles egymásra csattanás a rímeknél is megfigyelhető: „lázat – lázad”.

52 A „meglett ember”, a felnőtt fogalmához hozzátartozik a szülők, az anya nélküli lét elfogadása. Nagyon szépen mutatja ezt az 1935-ös *Ajtót nyitok*, amelyben az anya halálának elfogadása, s vele a felnőtté válás a téma:

Értem, hogy anyám eltemették,
de nincs és nyugtalan vagyok,
ezt nem értem. Felnőtt lehetnék.

53 BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 129–130. Hasonlóan látja: SZUROMI Lajos, *i. m.*, 85–86.

54 Lk 14,25–26 = *Biblia*, Szent István Társulat, Bp., 1991, 1182.

55 A X. szakasz férfiával teljesen ellentétes magatartásra – többek között – idézhetnénk példát a *Mint gyermek...* vagy a *Szonett (Őh boldog az...)* című versekből. Most az utóbbiból idézünk, külön is kiemelve azokat az elemeket, amelyek az *Eszmélet* X. szakaszának férfiképevel, az ott ábrázolt „ideál” vágyaival a legmélyebb ellentétben állnak:

Őh boldog az, kinek van Istene;
bűne csupán a látható valóság;
mert rajta van a Mindenség Szeme,
elnézi őt, az Öröklét lakosát.

Én nem leltem szivemben, sem az égben
s e halott fényű istentelenségben
koporsóban ringattatom magam

anyámmal, ki lány tekintettel vert meg

56 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 59.

57 Az említett versek természetesen nem csak pozitív tartalmakat kapcsolnak a disznóhoz, sokszor ironizálják, eltávolítják; csalásnak is minősítik azt.

58 Érdemes külön is kiemelni, hogy az *Eszmélet* XI. szakaszában is – az idézett versehhez hasonlóan – nagyon távoli az emlék: „ma is látom”.

59 Megjegyezzük, hogy a hat sorhoz szándékosan társítjuk éppen ezt a hat verset, éppen ebben sorrendben. Bár mindegyik később keletkezett, mint *A hetedik*, mégis mintha idézeteket olvasnánk belőlük; az „egy, ki elvet üres edényt” sorhoz például a *Tudod, hogy nincs bocsánatból* társíthatnánk egy másikat: „Vagy vess el minden elvet”.

A komor föltámadás titka *A József Attila-kultusz születése*

Az utóélet és a befogadástörténet általános kérdései

József Attila, az ember élete 1937. december 3-án, az ismert tragikus körülmények között, a szárszói síneken véget ért. József Attila, a költő pályája lezárult, amikor élete utolsó írását publikálta. Ez a kettős vég ugyanakkor folytatás is és kezdete is valami újnak. A folytatást és a rákövetkező újat nevezi a szakirodalom hagyományos szak kifejezéssel: utóéletnek. A szóban azonban rejlik némi hamisság. Az „élet”-hez járuló „utó-” elem mintegy lefokozza a biológiai halál után a költő alakja körül végbemenő folyamatok jelentőségét. A lefokozás abban a tekintetben kétségtelenül jogosult, hogy a ténylegesen leélt élet és a pálya során megalkotott művek nélkül utóélet elképzelhetetlen, míg ennek fordítottja nagyon is elképzelhető. Csakhogy egy alkotó művész esetén mit ér az olyan művészi pálya, amelyet nem követ utóélet?

Az életnek abszolút elsődlegessége van annak az eleven embernek a szempontjából, aki éppen a számára megadott idő mindennapjait, ünnepeit vagy különleges pillanatait tölti be. A közönség esetében azonban ez már nem ilyen egyértelmű. Igen sok alkotó csak halála után lesz ismertté, vagy már régen a sírban porlad, amikor igazi jelentőségére fény derül (majd láthatjuk, hogy József Attila esete is ebben a tartományban helyezhető el). Ilyenkor egy adott életmű kizárólag vagy elsősorban az utókor számára tölti be rendeltetését. Vagy gondoljunk a legközönségesebb dologra: arra, hogy egy életében megbecsülésnek örvendő alkotó műveinek egy része is kéziratban marad fenn, s csak posztumusz lát napvilágot. Alighanem ritka kivételként tarthatjuk számon az olyan író, akinek saját szellemi termékeiből halála után csak az és csak abban a formában jelenik meg, ami és ahogyan már életében napvilágot látott. Az utóélet szerencsés esetben összehasonlíthatatlanul hosszán tartóbb, ragyogóbb, „boldogabb”, sikeresebb, mint a személyes emberi sors. Természetesen ennek a létformának is meglehetnek a maga rossz periódusai, balesetei, botrányai. A művész valóságos életét elsődlegesen magáértvalóságában, utóéletét viszont kizárólag értünk való létében kell szemügyre vennünk.

De még ezek után is marad egy szempont, amelyből nézve indokoltnak tűnhet föl az utóélet másodlagossá minősítése az emberi életúthoz és az alkotói pályához képest. Ez pedig a két egymást követő stádium megismerhetőségének aspektusa. Annak megnevezésére, ami a halál után bekövetkezik, nem rendelkezünk fogalommal, csak metaforával. Az utóéletet ugyanis igazából nem tekinthetjük életnek. A születés és a halál és minden életjelenség, ami a kettő között van, csakis átvitt értelemben alkalmazható az utóélet jelentéskörére. Egy adott személy életútját alapvetően a folya-

matosság jellemzi, tényei, eseménysorai, fordulatai végső soron koherens egységet alkotnak. Lényegében ugyanez mondható el a szellemi alakulástörténetről, az alkotói pályáról, hiszen a személy végső önazonossága mindig szilárd alapot szolgáltat a különbségek, törések, ellentmondásos folyamatok megmagyarázására is.

Az utóélet azonban voltaképpen mindaz, ami egy személy emlékével, illetve hátrahagyott, az utókor gondjaira bízott életművével történik, s így a kutató ilyenkor kénytelen vállalni olyan kitérőket is, amelyek egy életpálya vagy életmű vizsgálata esetén elképzelhetetlenek lennének. Ez a történet nem tarthat számot a koherenciának ugyanarra a fokára, amelyre egy biográfia vagy egy szellemi pályarajz. Aránytalanságok, vélt vagy valóságos strukturálatlan elemek halmaza, a ballasztnak tekinthető tényezők óriási tömege, ismétlések irdatlan száma, ugyanazon tények variációinak végeérhetetlen sora kedvetleníti el a vállalkozót vagy egy ilyen vállalkozás olvasóját az utóélet követésétől.

Az életrajzot vagy a szellemi pályaképet sem lehet megírni úgy, hogy eltekintünk az adott személy interperszonális kapcsolataitól, hogy elszigeteljük őt attól a kortól, amelyben élt, tanult és alkotott. A megközelítésmódok kötelező komplexitása ehhez képest is elviselhetetlen mértékben nő az utóélet vizsgálata során, hiszen ilyenkor azt kell leírunk, mit tesz a folytonos alakulásban lévő, nagy történelmi fordulatokon áteső társadalom, szorosabb értelemben: a közönség, még szorosabb értelemben: az írástudó értelmiség a (majdnem) minden tekintetben neki kiszolgáltatott hagyatékkal és az alkotóról és életművéről ráhagyományozott képpel. További zavarba ejtő körülmény, hogy a biográfia és a pályarajz lekerekítettségével, lezártágával ellentétben az utóélet elvileg időben végtelen, minden lekerekítés, megkomponálás csakis a mindenkori jelenből történhet, s durva beleavatkozásnak látszik egy folyamatba, amelynek mi is csak egy nem kitüntetett pontját képezzük.

Ezek az aggályok, minek is tagadnánk, komoly valóságos nehézségeket is megfogalmaznak. Ma már azonban nem látjuk olyan élesen megkülönböztethetőnek egymástól a két stádiumot, a valóságos életet és életművet, amely tudományos módszerességgel, rendszerességgel és alapossággal objektíven leírható lenne, és azt, hogy erről az utókor mit gondolt, hogyan vélekedett a változó időben. Az értekezés megírására épp az a belátás adta a legerősebb ösztönzést, hogy amit ma József Attila alakjának és életművének hiszünk, az az a kép, ahogyan ezt az életművet látjuk. Ahogyan utókora róla gondolkodott, pedig egyúttal a költő alakja és életműve maga, ahogyan az adott korszakban alakot öltött. Az életmű (ahogy ma látjuk), egy anyagból való azzal a képpel (az életműről), amelyet – mondjuk – halála után tíz év során kialakítottak róla.

A különbséget a két minőség, a két stádium között nem eltüntetni, hanem csupán relativizálni kívánjuk. Arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy az utóélet egy adott szakaszának a vizsgálata egyúttal magának az életműnek a vizsgálata is. Azaz az utóélet a költő alakjának és életművének továbbalakulása időben azután, hogy az öngyilkosság végét szakasztotta életének és alkotói pályájának. József Attila alakja és életműve soha többé nem volt (teljesen) ugyanaz, amilyennek 1937. december 3-án mutatkozott. December 5-én és 6-án egy új József Attila és egy módosult életmű lép elénk. És az átalakulások, metamorfózisok folyamata ettől kezdve szakadatlanul tart. Elsietett lenne mindebből arra következtetni, hogy az élet és a mű a recepcióban hérakleitoszi értelemben vett totális mozgásba lendül, fékezhetetlen nyugtalanság

jeleit mutatja, hiszen a napról napra módosuló összetevők mellett rövidebb vagy hosszabb időre állandósult, a folytonosságot, a viszonylagos megállapodottságot biztosító tényezők is kimutathatók, amelyek a (szellemi) térben több vagy sok személy egyetértésében, együttgondolkodásra mutatott hajlandóságában, időben pedig egyöntetűséget képező szakaszok létében mutatkoznak meg. Az értekezés az ilyen értelemben vett továbbalakulási folyamatnak az első periódusát térképezi föl.

Nem törekszünk, mindazonáltal, az utóélet teljes rekonstrukciójára, mert egy ilyen vállalkozás megkövetelné, hogy szisztematikusan kövessük a korábban ismeretlen versek vagy dokumentumok, változatok publikálását, a költő összegyűjtött vagy válogatott műveinek közzétételével kapcsolatos kiadástörténeti, sajtótörténeti eseményeket, mindazt a mozgást, ami a hozzátartozók, barátok, munkatársak, intézmények részéről az árván maradt életmű és a költő emberi alakja körül történik. Vizsgálódásaink a József Attila-recepció vagy -befogadástörténet keretein belül maradnak.

De még itt sem törekedhetünk teljességre. Madártávlatból szemlélve a fogadtatás egészét, ennek három nagy formáját különböztethetjük meg: a József Attila-kutatást, a József Attila-kritikát és a József Attila-kultuszt. Módszeres kutatásról, a szó szcientista értelmében, inkább csak körülbelül 1947-től kezdve beszélhetünk. A textológia a szövegközlésekben, az életrajzi tényfeltárás a kortársak terjedelmes emlékirataiban és biográfiáiban, az önálló műértelmezés egyes esszéikben, tanulmányokban már nem sokkal a költő halála után kezdetét vette. Bizonyos jelekből arra lehet következtetni, hogy kritikai kiadás készítésének terve már a második világháború éveiben felmerült. Eme előzmények tudománytörténeti elemzésére nem vállalkozunk.

József Attila műveit nem légüres szellemi térben alkotta. A kor szellemi áramlatai, politikai törekvései, mint ismeretes, messzemenően meghatározták azt az irányt, amelyet egész pályája során követett. Esztétikai és poétikai tekintetben sem úszott szemben az árral. Érett életműve egy bizonyos ízlésforma keretei között bontakozott ki, amelyet összefoglalóan „modern klasszicizmusnak” nevezünk. Posztumusz közönségsikerének kialakulásában alapvető szerepet játszott az a körülmény, hogy e modern klasszicizmussal végső soron a korabeli közönség várakozásainak felelt meg. Művész és közönség esztétikai-poétikai beállítottsága közötti eme találkozás kérdéseiről az értekezésben önállóan nem, és még a publikálásra szánt teljesebb változatnak is csak egyik fejezetében, a gondolatmenet egészének alárendelten szólnunk majd.

A kultusz kutatás nézőpontja, az értekezés tárgya, módszertani megjegyzések

Az értekezés azt vizsgálja, hogyan alakult tovább a költőről és életművéről alkotott kép a szárszói tragédiát követően a legmélyebb szinten, azaz: hogyan bontakozott ki a halálát követő évtizedben József Attila kultusza. Legmélyebbnek azért tekintjük ezt a szintet, mert a három közül ez a legspontánabb, legkevésbé tudatos, gyökereiben ez kapcsolódik leginkább a közvetlen, reflektálatlan befogadási módokhoz, a művek egyszerű elolvasásához, újraolvasásához, a költő sorsa fölötti meditációhoz, illetve a teoretikus igényű fogalmazásmód kötelmeit, szabadságát még nélkülöző recepciók gyakorlathoz. A kutatás kénytelen magát valamilyen módszereszményhez kötni, szempontjait meghatározni, eljárásait igazolni, legfontosabb előföltételeit definiálni.

A kritika nemkülönben, mivel egy adott korszak által vállalt, (olykor egyenesen megkövetelt) normarendszert szembesít a tárgyává tett művészi-szellemi teljesítménnyel.

A kultikus beállítottságban ezzel szemben évezredek, a mitológiai-vallásos hagyományból örökölt félig tudatos kulturális reakciómódok jutnak érvényre, ezek irányítják a kultuszt teremtők vagy a benne résztvevők magatartását. A kultusz alanyai a szimpátia és az antipátia, a zsugorítás és az óriásira növelés hajlamainak engedelmeskedve, a bizonyítás kényszerét eleve félretéve nyilatkoznak meg, ítélik meg a kultusz tárgyát képező személyről és életműről, illetve azokról a személyekről, akiket a kultikus történet és teljesítmény mellékszereplőinek tartanak. A kultikus megközelítés, amennyiben létrejön, a legmesszebbmenőkig meghatározhatja egy adott életmű recepciójának irányát.

Túlzás lenne azt mondani, hogy a kultikus magatartás tökéletesen függetleníti magát a kritikai vagy a tudományos recepciótól, de bizonyos önállóságot és elsőlegességet mégis élvez velük szemben. A kultikus gondolkodás szilárd kereteket teremt a kritikai észjárás és a tudományos gyakorlat számára, s ezek a medrek annál hatékonyabban terelik a módszeres és verifikáló természetű recepciók folyamatot, mert észrevétlenek, illetve banálisan magától értetődőeknek számítanak, s így kanalizáló szerepük nehezen felismerhető. A kritikai és a tudományos fogadtatás érzelmi kísérőjelenségei, melléktermékei gyanánt tűnnek föl. Az értekezés annak a folyamatnak a végigkísérésére vállalkozik: hogyan hozták létre a költői életút, életmű és a korszak általános domborzati viszonyai és „természeti” erői azokat a partokat, amelyek között a József Attila-recepció irányt vett és lefolyási lehetőségeket kapott, mielőtt még a „folyamszabályozás” és a „medertisztogatás” műveleteivel számolnunk kellene. Azaz: hogyan bontakozott ki a költő kultusza, milyenné formálta a kultikus beállítottság a József Attila-életművet?

Egy nagy költő tiszteletének végső forrásául az alkotó egyes művei szolgálnak, a recepció mindig valaminek a befogadását feltételezi, ami megelőzi magát a folyamatot. Tévedés lenne azonban feltételeznünk, hogy előbb létrejön valami nagy egész, amelyhez utólag hozzáfűzhetjük annak fogadtatástörténetét. Már az alakulóban lévő életpályát és a kiépülőben lévő életművet is csak befogadásával együtt szemlélhetjük. Már csak azért is, mert a fogadtatás is alakítja az életutat és visszahat az életműre, illetve a létrejövő műbe magába (a témaválasztás, a megválasztott hangnem, nyelvezet, komponálási mód, prozódiai gyakorlat stb. révén) eleve bele van számítva a feltételezett sikeres recepció terve. Nem beszélve a publikálás stratégiájáról, a közönséggel való kapcsolatteremtés és kapcsolattartás „művészetéről”, a siker érdekében írók, kritikusok és ezek csoportjai által szervezett szövetségekről, manifesztációkról. József Attila esetében is jól megfigyelhetők a spontán, szinte akaratlan önérvényesítés, a minden misztifikáción inneni önlegendásítás jelenségei. Természetesen a költői önarckép, vagy a hozzá közelállók által az ő hozzájárulásával festett portré az ő esetében sem mentes bizonyos mértékű – ártatlan – misztifikációtól.

Az értekezésben megvizsgált empirikus anyag egyik legfőbb tanulsága az, hogy életnek és műnek, életrajzi énnak és műbeli énnak a mai irodalomtudományban széltében megkövetelt izolálása csak egy bizonyos absztrakciós szinten hajtható végre. Az elsődleges befogadás, a kritika, de még az alkotók öntudata sincs tekintettel a kétségkívül meglévő különeműsége. A kultikus gyakorlat alapszabálya a költeményekben megjelenő énnak a rávetítése a biográfiai énnre, illetőleg az a feltevés,

hogy a versek alanya, első személye „maga a költő”. Ez természetesen érvényes a műben ábrázolt tárgyi világra, emberi környezetre, konfliktusokra is. Ez az életrajzi én nem azonos az alkotónak a tudományos munkákból ismert „hiteles” alakjával, hanem olyan valaki, aki maga is részét képezi az általa alkotott költészetnek, minden életrajzi, alkati, kedélybeli esetlegességével együtt. A magánélet tényei másodlagosan esztétikai aurát kapnak. A lírai költő a kultuszban drámai szereplőként lép elénk, akinek költeményei mintegy a drámai monológok értékével bírnak. Az életben végrehajtott tényleges cselekvések és a műbeli kijelentések kölcsönösen visszhangzanak egymásra. A versben a költő későbbi tetteit jósolja meg, illetve írásban a vele az életben történetekre reagál. Ellenfelei, akik a magánember ellen követnek el vétkeket, a befogadók szemében egyben a versek stilizált én-jét (az árvát, az éhezőt, az elveihez hű harcost stb.) bántják.

A kultusz valamilyen szakrális gondolkodás- és viselkedésmód, szokásrend, intézmények részleges, deformált funkcionálása a világi kultúra területén. Noha a szakrális történetek, rítusok, toposzok világosan felismerhetők benne, nem úgy áll a dolog, mintha ez a réteg kívülről és felülről rátelepedne egy-egy nagy művészre és művére, egy-egy történelmi alakra és annak teljesítményére. A profán, a történelem véletlenei által termelt nyersanyag szervesen összeötvöződik a szakrális elemekkel, de úgy, hogy mindkét oldal alakítóan befolyásolja ellenpárját. A József Attila-kultusz kialakulásának végigkövetése során láthatjuk, hogyan rögzíti a földhöz a ferencvárosi születés, a betegség, az öngyilkosság stb. a felsőbb szférákban lebegő magasztos, kvázi-vallásos minőségeket, mert a tisztelet egy olyan személy iránt nyilvánul meg, aki így és így élt és nem másként, ezt és ezt írta és nem másvalamit. Ugyanakkor azonban annak is tanúi vagyunk, hogy a szakrális instanciák magukba asszimilálják, átrendezik, alakzatokba állítják a költő végtelenül hömpölygő vesszorait és szeszélyesen kanyargó mindennapjait. A kvázi-vallásos minőségek válogatnak az élettények és a művészi tények között, értelmezik azokat, anélkül, hogy ezt erőszaknévelnek, ténybeliségük eltorzításának éreznék. Az ilyen tökéletesen egybecsiszolt, a természetesség benyomását keltő elemeket, mintha egy sikeres szabadalomról lenne szó, a kultusz művelői széltében-hosszában alkalmazzák, kultuszpanelt csinálnak belőle.

A József Attila-kultusz előzményei

Az értekezés első fejezete előbb azokat a mozzanatokat veszi szemügyre, amelyek a költő életében összeilleszthetetlenek voltak a kultusszal, vagy ilyeneknek tűnhettek föl, amelyeket a József Attila-tisztelet kezdeményezőinek félre kellett állítaniuk az újtukból, feledtetniük kellett, vagy amit valamilyen módon a költő javára szolgáló tényezőkké kellett átlényegíteniük. Az öngyilkosság, a tragikus sors általában nagymértékben megkönnyítette a kultuszkörzet kialakításához szükséges „tereprendezést”, a tiszteletet zavaró vélekedések, gyanúsítások elhessegetését. A tisztelet akadályai sokfélék lehetnek. Az értekezés azokat veszi sorra, amelyeket tipikusnak vagy az átlagosnál veszélyesebbnek ítéltünk a költő jóhíre szempontjából. A torzképek, amelyeket emberi alakjáról rajzoltak, noha egyes kulcsregényeknek „köszönhetően” széles nyilvánosságot kaptak, többnyire magánérdekűek voltak, kivéve a „bolond költő” minősítést. A látszat ellenére azonban ez a megbélyegzés sokkal kisebb

szerepet játszott József Attila és a közönség viszonyában, mint ezt első pillantásra feltételezni lehetne, arra pedig nincs példa, hogy elmeállapotának bárminemű minősítése élete során negatívan hatott volna ki műveinek megítélésére.

A költői hitelrontás különböző megnyilvánulásai nem élték túl a költő halálát. A kommunista pártköltő mivoltáról kialakult negatív ítéletek pedig elég hamar érvényüket veszítették, s 1933 után egyre csökkenő mértékben befolyásolták költői presztízsét. A Babitscsal való konfliktusa viszont mindhalálig sok és súlyos hátránnyal járt mind emberi, mind költői pályájának alakulására nézvést. A Babits–József Attila-konfliktusban a József Attila-kultusz kezdeményezőinek nem lehetett elkerülni az állásfoglalást – Babits ellen. A kultusz mindig valamilyen határozott arculattal rendelkezik. Nemcsak a költőre nézve hátrányos információk nem illenek bele, hanem olyan sajátosságok sem, amelyek semlegesek vagy előnyösek ugyan a személy megítélésére, de másféle tónusúak, mint amilyenekre a kultikus kép kialakítása szempontjából szükség van. A tragikus József Attila-kultusz papjainak a költő derűs, egészséges, kedves, fiatalos vonásainak kezelésével gyúlt meg a bajuk. Tanulságos megfigyelni, hogyan győzték le ezt a nehézséget, hogyan tagolták bele a derűs arcot a komor összképbe.

A József Attila-recepció ékesszóló bizonyítékokkal szolgál arra, hogy mű és befogadása már a publikálás pillanatában egybefonódik, az alakuló életmű és a róla alkotott kép egysége már a pályakezdés időszakában megteremtődik. A költő halála után kialakuló kultusz ezért számos ponton támaszkodhat azokra a portrékra, sorsképekre, versmagyarázatokra, amelyek pályafutása során formálódtak és csiszolódtak róla. A Horger-ügyet József Attila szóban, versben és prózában, majd pártfogói, barátai, végül más személyek is olyan gyakran és olyan sok változatban emlegették 1925 és 1937 között, hogy a költő és a szegedi egyetemi dékán közötti konfliktusról alkotott kép átalakulásain, fejlődésén jól szemléltethető, hogyan válik alkalmassá 1937 őszére az egykori élettrajzi tény arra, hogy a szárszói tragédiát követően nyomban kultusz-panelként szolgáljon.

A kultikus interpretáció kezdeményei számos más vonatkozásban kimutathatók az első recepciós szakaszban. Ilyen a költő viszontagságos, nélkülözésekkel teli életéről kialakult közvélekedés, amit „nyomorrepertoár”-nak nevezünk. Ilyen szerepet töltött be a híres *Curriculum vitae*. Az az emlék, amelyet a közös ismerősök Juhász Gyula és József Attila kapcsolatáról őriztek, ugyancsak jó nyersanyagul kínálkozott a kultikus kép kialakítói számára. Az értekezés végül e nemből azt az önarcképet és portrévázlatot tárgyalja, amely a költőt fizikailag, alkatilag és természetesen költőileg is Petőfi arcára és alakjára stilizálta, s amely így szinte kész formulát nyújtott a szárszói halott számára a Pantheonba történő bevezetéshez.

A József Attila-kultusz kialakulása

Az értekezés második nagy fejezete az előzmények után magának a kultusznak a kialakulását taglalja. Ha – mint az előbbiekben megállapítottuk – a kultikus alakként kezelt lírikus monológjait recitáló drámai szereplőként hat, akkor könnyen megérthető, hogy József Attilában a kortársak tragikus hőst láttak. Monológjait – közvetve vagy közvetlenül – végső soron a nagy tragikus tetterre, az öngyilkosságra vonatkoztatva szemlélték. Kétségtől ez volt az az elsődleges létező, amely körül a kultusz

kikristályosodott. Az öngyilkosság fogadtatása a leírás, az értelmezés és az értékelés szintjein, ezért minden további fejlemény origójának tekinthető, és külön elemzés tárgyát képezi a gondolatmenetben.

A kultusz születését tárgyaló fejezetek arra a tételre épülnek, hogy a József Attila-tisztelet alapformái a költőről elmondott és publikált nekrológokban alakultak ki, s a születés helye, műfaja, illetőleg ennek retorikai szabályai döntő módon meghatározták a tisztelet hangnemt, megnyilatkozási formáit. Annak a beszédmódnak a szabályai, ahogyan a halott költőről az érte viselt gyász időszakában nyilatkozni illett, a sírjánál elmondott beszédekből pontosan leolvashatók. Nem meglepő, hogy ugyanezek a szabályok irányították azoknak a szerzőknek a tollát, akik nem lehettek jelen a temetésen, s akik különböző lapokban, folyóiratokban búcsúztatták az elhunytat, hiszen a gyászbeszéd mindannyiunk verbális illet tudását meghatározott keretek között tartó eleven hagyomány.

A döntő átmenetet a kultusz kialakulása felé az a körülmény képezi, hogy a költőért viselt gyász valahogy nem akart véget érni, azaz a nekrológokban kötelező beszédmód tartósan érvényben maradt, megszilárdult, elszakadt az eredeti alkalomtól. A retorikai fogások mintegy logikai szabályokká interiorizálódtak. Immár nemcsak a beszédet, hanem a József Attiláról való gondolkodást is hathatósan befolyásolták. Késleltették és megregulázták az életmű kritikai megközelítésmódjait, megnyirbálták annak jogait, illetékességi körét, s a kritika romboló erejét minimálisra csökkentve, annak egzegétikus (ha nem apologetikus) jelleget kölcsönöztek. Ez a folyamat a tágabb értelemben vett nekrológokban ment végbe, amelyeket a voltaképpeni nekrológtól az különböztet meg, hogy bennük a halott elbúcsúztatásán túl, sokszor a gyászt csak alkalomként felhasználva, még valamilyen más szándék is munkál. Ez a szándék József Attila esetében nyilvánvalóan a költő kiemelkedő jelentőségének kinyilvánítása és elfogadtatása volt, a gyászt viselő ember megindultságára számítva. Ezt, a tágabb értelemben vett nekrológokban kiképződő képletet, gondolkodásbeli diszpozíciót nevezi az értekezés „nekro-logikának”.

A kultikus beállítottságot ez a logika irányította. A költő életéről és életművéről való meditációkat a halála miatti veszteségtudat és a tragédia bekövetkezése nyomán feltörő kollektív felelősségérzet hatotta át. Gyászoltak a pályarajzok és gyászoltak a műértelmezések. A kultusz jelenlétének első látványos jele a krisztusi párhuzam többszöri felbukkanása volt az irodalomban, mutatva, hogy a kortársak József Attilát a kor ártatlan áldozatának látták, akinek teljesítményét nem túlzás a krisztusi megváltás emberi imitációjaként vagy analógiájaként értékelni. Többről van azonban szó, mint a Krisztussal vagy más transzcendens lénnel, illetve a természet kozmikus erőivel vagy a tökély különleges fokának létrehozására képes tényezőivel való verbálisan kifejtett párhuzamba állításról. A szakrális minta mélyebben, mintegy strukturális szinten is befolyásolta a József Attiláról való gondolkodást. Életútja szenvedéstörténeté lényegült át, pályája mintegy stációkra tagolódott, és a végső kinszenvedéshez és önfeláldozáshoz vezetett. A költő a halálát követő hónapokban végérvényesen vagy tartósan a modern magyar irodalom szentjévé vagy mártírjává lényegült át.

Mivel azonban ehhez a – paradoxonnal élve – megszentelt profán személyhez a tevékenység és a teljesítmény egy sajátos fajtája, a költői művek sora kapcsolódott, mivel a különleges megbecsülés épp azért övezte őt, mert ezeket létrehozta, ezért a

kultikus megközelítés centrumába az alkotások kerültek. A József Attilának kijáró tiszteleti forma teljesítményei számára éppoly különleges elbánást biztosított, mint személye számára. A művek bizonyos értelemben tabuvá, legalábbis ártó szándékkal, profán kézzel érinthetetlené váltak. A magasztalás számított normának, s az ártó szándékot a túlzónak ítélt kritikai megnyilatkozásokkal azonosították, a túlzás ismérveit meglehetősen szigorral állapítva meg. Nagyon hamar végbement az életmű kanonizálása, ami meghatározott feladatok elé állította az életművel foglalkozó írástudókat, elsődleges feladatukul a mű mélyebb üzenetének feltárását jelölve ki.

Az életműnek a tragikus kultusz szellemében történt feldolgozása karakterisztikus módon befolyásolta annak értékelését. Két ellentétes tendencia alakította azt az értékrendet, amelyben a művek tömege elrendeződött. Az első erővonal az utolsó évek teljesítménye irányában mozgott. Mivel a kultusz az öngyilkosság felől szerveződött meg, mivel József Attiláról az első hónapokban a gyász hangoltságában gondolkodtak, ezért a figyelem előterébe az életműnek az a szakasza került, amely kronológiailag is és tónusában is legközelebb állt a tragikus véghez. A hangsúly a recepció története során ekkor került először a kései korszak költői termésére. A versekben kifejezésre jutó halálos rezignáció, végső kétségbeesés észrevétlenül a művészi érték kritériumává vált. Ebben a tágabb keretben különleges érdeklődésre tarthatnak számot azok a versek, amelyeket a kortársak és a közvetlen utókor a költő betegségével hozott összefüggésbe. Az elmebaj és a szellemi teljesítmény közötti ambivalens viszony azonban nem hogy ártott volna az ilyen összefüggésben emlegetett költeményeknek, hanem inkább – a kultusz szellemével nagyon jól harmonizáló megrendüléssel vegyes kíváncsiság folytán – még nagyobb presztízt szerzett nekik.

A másik fő tendencia, amely az értékrendet meghatározta, ugyancsak a tragikus véghelyzetből származtatható. A kollektív felelősségérzet kialakulásának egyik oka épp az a felismerés volt, hogy ez a kivételes költői teljesítmény az alkotó életében nem kapta meg a megérdemelt méltánylást, a költő halála után vált országosan ismertté és a szakma által elismertté. Az 1937 végén és 1938 első hónapjaiban írott cikkekben jól felismerhető az az igyekezet, hogy az írástudók ezt az alig ismert életművet mind teljesebben feltérképezzék és mások számára is bejárhatóvá tegyék, az értékeket mindenütt felkutassák, s átfogó képet alkossanak a költő pályája egészéről. Az így feltárt anyag kikényszerítette a hangoltságban, gondolatiságban, a költő által megvalósított program tekintetében meglehetősen sokrétűnek mutatkozó életmű kultikus szempontú homogenizálását.

A művek összességét össze kellett hangolni a szenvedéstörténet stációinak soraként felfogott életúttal. Így tehát a halál utáni recepció első szakaszában megjelentek annak a befogadástörténeti modellnek a kezdeményei is, amely évtizedekkel később, más körülmények között, más igényekre válaszolva a „teljes József Attila” gyanánt vált uralkodóvá. A két párhuzamos modell egyaránt a kultuszban gyökerezett, s ebben a stádiumban jól összeilleszthetők voltak, nem feleltek egymással. A domináns elemet mindkét változatban a kései korszak tragikus hangoltságú lírája jelentette, s a korábbi évek termése a később kilátástalanná váló, de mindvégig nehéz emberi sorsra adott másféle (előbb hetyke, fiatalos, később felelősségteljes, másokért aggódó) reagálási módok szemléltetésére szolgált. Mindhárom válasz kíséreltet autentikusnak ítélte a recepció, s egy, az önfeláldozáshoz vezető folyamat három egymást követő stádiumaként rendezte őket egységbe.

A kultusz azonban nem magányos, izolált egyedek beállítottsága és magatartásmódja. Gyakorlása is és irányultsága is eminensen közösségi természetű. A tisztelet tárgyát is mellékalakokkal veszi körül. József Attila körül összetett erőter képződött. Egyrészt az a kérdés vetődött föl: kié József Attila? Kik azok az egyének, csoportok, akik és amelyek a nagy költő szellemi örökségének továbbvitelére, emlékének méltó ápolására hivatottak? Kik azok, akikhez költői üzenete elsősorban szól? A nekro-logika terminológiájával kifejezve: Kik azok, akik saját halottjukként sirathatják el őt? Az érintettek köre József Attila közvetlen baráti, munkatársi környezetéből kiindulva koncentrikus körökben tágult a világ szegényeiig, a nemzet egyeteméig, a jobbat akaró, humanista emberek közösségével bezárólag. A kultusz kezdeményezői azokat állították velük szembe, akik közömbösek voltak a megrázó halál ténye iránt, akik még ezután sem ismerték el kiemelkedő nagyságát, akik rosszul parentálták el a nagy halottat.

Egy másik szinten merült föl az a kérdés: ki a felelős József Attila haláláért? Mely személyek, mely körök és intézmények vettek részt abban a hajszában, amely a költő összeomlásához, betegségéhez, majd korai halálához vezetett? Kik marasztalhatók el a közömbösség bűnében, kik vádolhatják magukat azzal, hogy segíthettek volna a nehéz sorsú, önbizalomhiánnyal küszködő emberen, de elmulasztották ezt megtenni? Vajon azok, akik a költő barátainak mondták magukat, megtették-e minden tőlük telhetőt, hogy elhárítsák a feje fölül a fenyegető végzetet? Az olyan véleményektől, amelyek szerint az egész kor felelős, mindannyian bűnösök vagyunk, azokig a nézetekig, amelyek szerint egy-egy konkrétan megnevezhető személyt kiváltképp súlyos felelősség terhel, a bűnbakkeresés széles skálája rajzolható fel 1937 kezdetétől gyakorlatilag máig ide sorozható irodalomban.

A bűnbakkeresés jelensége társadalmi betegségtünet. Akkor mutatkozik, amikor egy adott közösséget rendkívül súlyos csapás, különösen érzékeny veszteség ér, amikor e közösség életét olyan botrány zavarja meg, amelyet nem lehet egykönnyen feldolgozni. Ilyenkor a közösség kijelöl bizonyos, erre objektív vagy szubjektív okokból kiváltképpen alkalmas egyedeket és csoportokat, s az ő vállalkra tolja a felelősség súlyát. József Attila megdöbbentő halála, és szégyenteljesen későinek érzett elismerése a társadalom súlyos értékzavaraira vetett fényt, és beindította a bűnbakkeresés folyamatát; arra ösztönözte a kortársakat, hogy sorra föltegyék a főttebb felsorolt kérdéseket. A szeszélyes irányokban szerteágazó felelőskeresési buzgalomnak az értekezés csak legfőbb célpontjait: Babits Mihály és a Baumgarten-kuratórium felelősségét, Horger Antal tetemrehívását, a költőt körülvevő, őt cserben hagyó vagy róla rosszul gondoskodó nőket, a gyógyításában sikertelen orvosok inkriminálását, végül a munkatársak, támogatók, illegális kommunisták vádlottak padjára ültetését tárgyalhatta.

A kutatás perspektívái

A disszertáció – mint alcíme: *A József Attila-kultusz születése* mutatja – a költőt illető különleges tiszteletnek csak első körét járhatta be. Ahhoz, hogy a befogadástörténet első izülete, a szárszói tragédia után következő első évtized rendszeres kultusz-történeti feltárása megtörténjék, a munkát egy tágabb sugarú körre is ki kell terjeszteni. Egy ilyen vizsgálódásnak tárgyát kell képezzék azok a kritikai elmélyedéssel

készült munkák, amelyek egyúttal eleget tettek a kultikus tisztaságú kegyelet normáinak is. E szöveg típus törvényszerűségeit leginkább az emlékbeszédek felől közelítve határolhatjuk körül. Az eddig tárgyalt írásokhoz képest új értelmezési feladatokat jelentenek a könyv terjedelmű emlékiratok és életrajzok, mert tartalmi gazdagságuk, sokrétűségük, részletezettségük folytán a kultusz továbbvitelét ritkább, heterogénebb közegben kellett biztosítaniuk, mint a tágabb értelemben vett nekrológoknak vagy velük rokonítható tömörebb daraboknak. Szembe kell nézni a kultusz intézményesülésének első nagy eseményével, József Attila 1942-es újratemetésével a Fiumei úti temetőben is. Az értekezés a kultusz kutatás előtt álló közvetlen további feladatok megjelölésével, a kutatási perspektíva felvázolásával, illetve az első befogadástörténeti korszakhatár megindoklásával zárul.

Publikációk az értekezés témaköréből

- Addenda ad Curriculum*, The New Hungarian Quarterly, 1980, N° 80, 56–71.
 Juhász Gyula alakja a két világháború közötti korszak József Attila-recepciójában, ItK, 1983, 6. sz., 647–651.
 Adalékok a Curriculum vitae-hez = T. Gy., *Íhlet és eszmélet*, Bp., Gondolat, 1987, 28–51.
 Kortársak József Attiláról, I–II–III. kötet, szerk. BOKOR László, sajtó alá rend., a jegyz. és az előszót írta TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987.
 Beney Zsuzsa: József Attila-elemzések, Vigilia, 1990, 6. sz., 98–105.
 A József Attila-kultuszról, Budapesti Könyvszemle, 1990. tavasz, 98–105.
 József Attila keserű megdicsőülése, ItK, 1990, 3. sz., 360–368.
 József Attila-recepció 1945–1949 = Magyar gondolkodás 1944 és 1948 között, Bp., Tan-
 könyvkiadó, 1990, 379–391.
 Életrajz és mítoszképződés. A Horger-ügy metamorfózisai, Literatura, 1991, 1. sz., 81–101.
 A fájdalom zsenijének alakváltozásai. József Attila befogadástörténete halálától napjainkig, Argus, 1991, 2. sz., 49–55.
 A nekro-logika (József Attila halotti búcsúztatói) = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék, Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, Bp., 1994, 125–144.
 La biographie comme passion = Literature and its Cults / La littérature et ses cultes, Bp., Argumentum, 1994, 185–194.
 Kihez talált el? József Attila költészetének fogadtatásáról, Népszabadság, 1995. ápr. 11., 23.
 Marc-Hervé Martin: Villon, ce Hongrois, Nemzetközi Hungarológiai Központ, Officina Hungarica V., Bp., 1995. [A kötet szerkesztése, valamint a francia nyelvű, kultusztörténeti tárgyú könyv magyar nyelvű rezüméje:] 225–238.

Opponensi vélemények – és válasz

HORVÁTH IVÁN

Tverdota György dolgozata egy körülbelül 30 éves kutatói pályafutás legújabb állomása. E pályafutás kezdetén a szerény adatfilológust látjuk, aki a Petőfi Irodalmi Múzeumban, majd az MTA Irodalomtudományi Intézetében gyűjtéssel, nyilvántartással foglalkozik. Figyelme hamar ráirányul József Attila költészetének eszmetörténeti vonatkozásaira, ám a kutató eközben nem veszíti el az apró részletek iránti szenvedélyét. Úgy jut el a filozófiáig, hogy közben nem lesz hűtlen a filológiához. Az ő nevéhez fűződik a költő értekező prózájára vonatkozó egyik legfontosabb megállapítás: az, hogy az általában *Esztétikai töredékek*nek nevezett művészetbölcseleti kéziratok még azelőtt íródtak, semhogy szerzőjük mélyebben megismerkedett volna a tudományos szocializmus és a mélylélektan eszmerendszereivel. Ez a roppant termékeny tétel – amellyel szemben a József Attila-kutatók ifjabb nemzedéke részéről is ellenállás érezhető – természetesen merőben új környezetet teremt a szövegek értelmezése számára. Tverdota, helyesen, az úgynevezett névvarázs-elméletet állítja a költő korai művészetbölcseletének középpontjába.

Emlékezetem szerint körülbelül ez idő tájt szerzi meg a kandidátusi fokozatot.

A következő évek nagy változásokat hoznak. Tverdota átveszi Bokor László hagyatékának gondozását, s csakhamar megjelenteti a költő fogadtatástörténetének nélkülözhetetlen, háromkötetes forrásgyűjteményét, a *Kortársak...*-at. Hozzáátunk a tanulmányok és cikkek új kritikai kiadásához, amelyből egyelőre csak az első két kötet jelenik meg. Immár nemcsak József Attilának, hanem az újabb magyar – és nem csak magyar – irodalom megannyi más jelenségének is tanulmányt szentel. Párizsi évei gyümölcseként látóköre tovább szélesedik. Munkássága ekkor már olyan távoli területeket is felölel, mint a névtan, az irodalomlélektan, vagy a Dávidházi Péter kezdeményezte irodalmi kultusztörténet. Értekezéséről végül megállapítható, hogy – a Doktori Szabályzat szavaival szólván: – „a korábbi tudományos fokozat megszerzését követően jelentős eredeti tudományos eredménnyel gyarapította a tudományszakot”.

Az új irodalomtudomány alaptétele, hogy az irodalmi folyamatban az olvasó a főszereplő. Tverdota most olvasói irodalomtörténetet, befogadástörténetet ír, ilyenként az egyik elsőt a magyar irodalomtudomány történetében. Ez a befogadástörténeti értekezés a költő halála utáni hónapok minden dokumentáltan reánk maradt olvasatával számolni kíván, őrizze bár emez olvasatok emlékét újságciikk, visszaemlékezés, napló, tanulmány, kritika, könyv, pletyka, bármi. Tverdota befogadástörténetének induktív bázisa elképesztő méretű: közel áll a lehető teljességhez.

Amidőn én jártam iskolába, az irodalomtörténet az életmű logikáját követte, az alkotó alakja volt a középpont. Mi utóbb a művet állítottuk a szerző helyére, a középpontba, és igyekeztünk becsületesen nem gondolni arra, amit óhatatlanul mégiscsak tudtunk a mű megalkotásának körülményeiről. Most a kultuszkutatók visszaengedik az irodalomtörténetbe az alkotó életrajzát, de ez az életrajz immár nem kapja meg az objektivitás rangját, hanem, miként egy regény, maga is értelmezések sorozatát szenved el, és csak értelmezések szűrőjén át vehető szemügyre. Az író figurája úgy változik az időben, ahogy a befogadói közösségekben uralkodó értelmezések változnak. Tverdota teljes meggyőző erővel mutatja be azt a csodás átalakulást, amelynek során a kitűnő, fiatal tehetségek között számon tartott költőből a magyar irodalom néhány legeslegnagyobbjának egyike lett, méghozzá csodaszerűen rövid idő alatt, az 1937. december 3-át követő néhány napban. Az értekezés sikerének csak egyik tényezője, hogy szerzője a legkorszerűbb irodalomtörténeti módszerek egyikét választotta. A másik tényező a remek tárgyválasztás: aligha képzelhető jobb téma az irodalmi kultusztörténet számára, mint ez a József Attila öngyilkosságát követő rövid időszak.

A Doktori Szabályzat alapján a bíráló köteles megvizsgálni, hogy „a mű hiteles adatokat tartalmaz-e”. Nos, az értekezés hihetetlen tömegű adatot mozgósít, de szinte mindet egyetlen forrás nyomán. A hivatkozásoknak vagy 99%-a a *Kortársak József Attiláról* köteteire vonatkozik, egy olyan adattárra, amelyet teljes egészében Bokor Lászlónak és éppen Tverdota Györgynek köszönhetünk. A kezünkben tartott, karcsú esszékötetnyi értekezés mellé bizony oda kell képzelnünk a mű filológiai alapját, a Bokor–Tverdota három vaskos kötetét is. Egyike ez ama ritka és kedvező eseteknek, amikor a filológiai anyagfeltárás és az értelmezés munkáját ugyanaz az irodalomtörténész végzi el.

S mielőtt a záró következtetést levonnám, meg akarok emlékezni a mű egy igen-csak rokonszenves törekvéséről. Megállapítja Tverdota, hogy a költő értékelésében bekövetkezett hirtelen és kedvező változásnak fontos kisértőjelensége volt a bűnbak-képzés, s hogy a bűnbakok kijelölésének szokása bizony mindmáig yomon követhető a József Attila-befogadás történetében. Merész tömeglélektani következtetésektől sem visszariadva szembeszáll a felelősök keresésének hagyományával, s ez mindenképp nemes törekvés.

Összefoglalóan megállapítom tehát, hogy Tverdota György kandidátusi védeése óta nagy utat járt be, jelentős, eredeti eredményekkel gazdagította tudományágunkat. Ebben az értekezésben korszerű, Magyarországon még gyökeret alig eresztett módszer alkalmaz, arra igen alkalmas anyagon. Eredményei újak, sőt olykor meglepőek, ám kétség nem fér a következtetések alapjául szolgáló adatok hitelességéhez. Ezeknek feltárását javarészt szintén neki köszönhetjük. Mindezek alapján azt javaslom, hogy a Tisztelt Bíráló Bizottság maximális pontszámmal ajánlja a doktori cím megadását Tverdota Györgynek.

Bíráloi véleményemnek a végére értem, de attól tartok, szavaimat talán nem mindenki fogja hitelesnek érezni. Bizonyára sokan tudják, hogy Tverdota Györggyel hosszú ideje összeköt egy közös munka: a költő cikkeinek és tanulmányainak új kiadása. Ők úgy gondolhatják, hogy kritikátlan, elfogult vagyok kollégám javára, és nem tudok róla hiteles képet alkotni. Elkerülendő ezt a lehetséges szemrehányást, íme, bemutatom Tverdotával közös műhelyünket. Felolvasom azokat a kérdező, kiegészítő, olykor bíráló ceruzajegyzeteimet is, amelyeket az értekezés lapszélére

írtam. Tverdota György valahányszor a kezembe nyomja egy kéziratát, ugyanilyen megjegyzéseket teszek. (Ő aztán hol változtat szövegén, hol nem.)

Most tehát bemutatom észrevételeimet: hadd vitatkozzunk ez egyszer nyilvánosan. Egy dologban azonban hajlíthatatlan vagyok: az értekezés doktori színvonaláról a lehető legkedvezőbb véleményt alkottam.

Észrevételek

Irodalomtörténetiek

Mindig félve teszek irodalomtörténeti észrevételeket olyan korszakra vonatkozóan, amelyhez nem értek.

Szép idézet-sorozatot olvasunk olyan írótól, akik József Attilát Petőfihez hasonlították. A díszes névsorhoz (Bálint György, Radnóti, Szerb Antal, Márai) hozzátenném a leggyöngédebbet: Gelléri Andor Endréét az ajtó hegedüléséről és a petőfis bajuszról (*Egy önérzet története*).

Tverdota figyelmeztet, hogy a költő „ama mély meghasonlásban, amely a forradalmi szellemű munkásmozgalmi kisebbséget szembeállította az olvasó közönség döntő többségével, minden óvatosságnak fittyet hányva az előbbi közösséget választotta. Mintegy rábízta sorsát a proletár olvasóra és hallgatóra”. Nem azt az észrevételt teszem, hogy a „proletár utókor”, ha torzkép formájában is, már a költő 44. születésnapja előtt elkövetkezett, a számítás tehát nem volt minden tekintetben botor. Nem: most inkább azt kérdezem meg, hogy mennyire tisztán karikatúra Nagy Lajos *Budapest nagykávéházának világa?* Nem igaz-e az, hogy az irodalmi élet a harmincas évek elején politikailag polarizálódott, és a polgári közép rovására épp a szélsők, a népi fundamentalisták, illetve épp a tudományos szocializmus elkötelezettjei erősödtek meg?

Idevág annak a roppant értékes statisztikai adatsornak az értelmezése is, amelyet Tverdota a 118. lapon közöl arról, hogy a költő halála utáni első évben melyek voltak a legtöbbet hivatkozott versei. Köztük bőven akad bizony politikai költemény, s nemcsak olyan súlyú, mint *A Dunánál* vagy *A város peremén*, hanem olyan agitatívabb, egyszerűbb alkotás is, mint *A Mondd, mit érlel*. Épp az értekezés adatai alapján szinte az a benyomásom, hogy a József Attila-kultusz kialakításában a társadalmi radikalizmus irányzatai talán még nagyobb szerepet játszottak, mint amennyit az értekező nekik juttat.

„Babits... környezete csak táplálta haragját, sőt, akár a sértett nagyság helyett is kész volt cselekedni a »kis sakálok« ellen” – mondja Tverdota, s jegyzetben hozzáteszi: „Az idézett jelzős szerkezet Babits Mihály *A Nyugat és az akadémizmus* című cikkében fordul elő.” Talán meg lehetne említeni, hogy a „Kis Sakál” kifejezés Herczeg Ferenc *Andor és András* című regényéből vett idézet.

Az Esti Kurir Horger-interjújának elemzésében talán értelmezni lehetne az irodalmi idézeteket. (Főleg Móra publicisztikájának nyomát vélem látni, de talán Jókai-nyomot is.)

József Attila és Babits „a korszak talán két legnagyobb költője”, mondja Tverdota. Babits csodálóinak széles táboruk van, magam is közéjük tartozom. Ám általában a korai és a késői művekért lelkesedünk, és csak nagyon ritkán *Az istenek halnak, az ember*

él kötet verseiért. Abból az időből nem esnék nehezemre akár több olyan költőt is fel-sorolni, akiket (személy szerint én) többre tartok, mint Babitsot.

Nem tudom, mennyire talál Németh Andorra a „polgári esztéta” megjelölés. (József Attila ugyan egy időben bizony egyetértett volna a használatával.) Ő, amennyire élet-rajzát ismerem, valójában képtelen volt nemhogy beilleszkedni a polgárságba, de még akár csak hasonlítani is hozzá. Talán lehetne a „nem marxista”, „a marxizmust elvető” kifejezést használni.

Az értekezés bizonyos megfogalmazásai („elmebaj tüneteivel”, „pszichotikus állapotát”, „ezt a kórismét”) alapján az a benyomásom, hogy az értekező azokkal ért egyet, akik szerint a költő elmebeteg, pszichotikus volt, nem pedig azokkal, akik szerint olyan, pszichotikus epizódokkal járó súlyos neurózisban szenvedett, amely-nek gyógyítására, sőt felismerésére sem volt képes az akkori elmeorvosok. Eddig azt hittem, az értekező is meggyőzőbbnek tartja azt az álláspontot, hogy József Attila betegsége úgynevezett borderline neurózis, nem pedig pszichózis volt.

Izgalmas irodalomtörténeti kérdés a Babits-kritikáé is. Tverdota közös kritikai kiadásunk jegyzeteiben erősen megrója érte József Attilát, akinek tettét itt is „méltat-lan” támadásnak minősíti. Nos, eddigi jegyzeteimben tétova kérdéseket, legföljebb kiegészítéseket engedtem meg magamnak, ezzel a jelzővel azonban vitatkozni szeret-nék. Én ezt az egész Babits-kritikát máshogy ítélem meg, mint nemcsak Tverdota, hanem általában az egész irodalomtörténész-társadalom, és mégis úgy képezem, hogy nem tévedek. Van kolléga, aki elismeri, hogy József Attila tanulmányának bizony mindenben, vagy szinte mindenben igaza van, amit csak szóvá tesz. Ám még ezek a kollégák is szent borzadályal tekintenek a fiatalabb költő Babits-pukkasztó pimaszságára. Nos, én ennek nyomát sem látom. A cikk érzékeny, elemző, roppant alapos bírálat, amelyből olykor még a méltánylás sem hiányzik Babits egyik-másik költői fordulata iránt. Akadnak benne persze mondatok, különösen a záró bekezdés-ben, amelyek sértőek – lennének, ha egy dúsgazdag alapítvány kartársai fölött ítélkező gondnokának egyáltalán lehetne írói önérzete. József Attila – ő így nevezte – „tárgyi kritikai tanulmány”-a Kosztolányi híres Ady-cikkének a műfaji rokona, amely ugyancsak A Tollban s alig egy hónappal korábban jelent meg, s amely éppoly gazdagon dokumentált, pontos, okadatolt, elemző írás, mint a József Attilaé. Én úgy képezem, hogy (bár talán nem beszélték meg és nem egyeztették akcióikat) mind Kosztolányi, mind pedig fiatal pályatársa megelégtették a szokványos, feudális kritikai beszédmódot, és rendesen nekiláttak az elemzőmunkának. Bírálati célpontjaik is oly hasonlóak: két írófejedelem (mily távol áll ez a maszk mind Kosztolányitól, mind József Attilától!), a közelmúlt halott, a jelenkor élő írófejedelme, akik amilyen nagyok, olyan csenevész a humorérzékük és az öniróniára való hajlamuk. Aztán milyen borzasztó feudális göggel regulázza meg az ősmagyar irodalmi élet ezt a két tüne-ményes költő-kritikust, különösen a fiatalabbikat! Hát miféle volt az az irodalmi köz-vélemény, amely ésszel föl tudta érni, meg bírta érteni, hogy egy csipős kritika folytán évekig elmaradhat elismerés, méltánylás, koszt pénz? Ebben a két testvérbotrányban a botrányhősök voltak józan ítéletűek, és a környezetük volt örült.

Több helyütt fölvetődik a Horger-legenda forrásai egymáshoz való viszonyának kérdése. A 40. lapon így: az újságíró „Akarva-akaratlanul is az általa valószínűleg nem ismert *Curriculum vitae* logikáját követte.” Nos, József Attila önéletrajzai (miként általában másokéi is) természetesen nemcsak a bennük foglalt élettények, hanem a

megszövegezés tekintetében is összefüggnek egymással. Az önéletrajzok csoportjába azonban nemcsak a leírt, általunk ismert önéletrajzok tartoznak bele, hanem a csupán elmondott (például újságíróknak elmondott) változatok is, valamint azok az esetleges leírt példányok, amelyek nem maradtak ránk. A *Curriculum vitae* hosszú évek alatt formálódott, amíg szert tett végső csiszoltságára. Az újságíró ennek egy – írott vagy szóbeli – változatát ismerhette.

Nem tudom, igaza van-e Tverdotának abban, hogy az „elkobzott *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*” kötet megmentett példányaihoz kifejezetten nehezen lehetett hozzájutni”. Antikvárium forgalomban is, magángyűjteményekben is bizony viszonylag gyakran fordul elő ez a versfüzet. Sajátos módon a nehezen megszerezhető *Szépség koldusa* és a nagy példányszámú *Medvetánc* közötti versfüzetek között nincs számottevő árkülönbség, mert mind közepesen gyakoriak. Ismerjük a költő büszke dedikációit („a kobzás napján”), de én például vagy tucatnyi dedikátlan példányt is a kezemben tartottam már, amelyek – elvben – alig kerülhették volna el a zúzdát. Régóta foglalkoztat: mi lehet a valódi helyzet az elkobzás körül?

A *Mondd mit érlel...*, ahogy Tverdota mondja, „Gyakori emlegetését nemcsak művészi minőségének köszönheti”. Hozzám kevésbé áll közel ez a költemény, és ezért szívesen gondolnám úgy, hogy épp annak köszönhette népszerűségét, hogy művészi szempontból nem tartozik a nagyon bonyolult szövegek közé, hogy szerkezete régmódián, hangsúlyozottan versszak-elvű, jelentése pedig könnyen parafrázálható afféle eszmei mondanivalóvá. Az, hogy – miként Tverdota mondja – „Még az egyébként József Attilával szemben könyörtelenül szigorú Németh László is viszonylag elismerően említi”, az én szememben még mindig nyitva hagyja a kérdést.

Egy korábbi költemény, az *Ülni, állni, ölni, halni* értelmezése végigvonul az egész értekezésen, annak állandó példajaként, hogy a vonattal elkövetett öngyilkosság a friss halotttól szóló cikkekben miként formálja át bekövetkezett jóslattá, titokzatos sejtelemmé az ifjúkori verset s különösen e két sort belőle: „vonat elé leguggolni”, illetve: „kalapom a sínre tenni”. Szerintem e régi kritikusok gondolatársítása nem alaptalan, és nem a vers félreértéséből ered. A költemény tele van verbális agresszióval, gyilkos és öngyilkos fantáziával. Az utóbbiakból még néhány példa, a vasúti öngyilkosságot sejtető sorok társaiul: „a tavat csak megkerülni, / fenekén ruhástul ülni”, vagy: „tükröm közepébe köpni”, vagy: „s ha világ a számadásom, / úgy itt hagyni, sose lásson”, vagy: „életem, te választató” (mármint aközött, hogy megtartsa vagy visszaadja életét, legalábbis ahogy én értem). Az értekezés szerint nem kell túl nagy jelentőséget tulajdonítanunk annak, hogy már a fiatal József Attila képzetkincsében szerepel az öngyilkosság, sőt a vasúti öngyilkosság motívuma – elvégre „A költemény születése és a költő öngyilkossága között több mint egy évtized telt el”, és a vasúti öngyilkosságot sejtető sorok egy alapvetően más jellegű szöveg „játékos ötlethalmazában”, annak részeként hangzanak el, különösebb baljós felhangok nélkül. Sőt – írja másutt: „Tiszta játék ez a vers, zseniális szeszély, elképesztően találekony ötlethalmaz, egy ép kedélyű fiatalember sziporkázása.” Lehet, hogy épp a kultusz teszi (az, hogy nem tudom nem tudni, miként lett öngyilkos a költő), de bevalom, hogy jómagam sem vagyok képes az *Ülni, állni, ölni, halni* szövegét olvasva nem tulajdonítani fontosságot ölés és halál együttes szerepeltetésének, egyszóval az öngyilkosság motívumának. Sejtelem? Jóslat? Talán túlzás. De talán túlzás az „ép kedélyű fiatalember sziporkázása” is, nem tudom. Hasonlóan eltérő értelmezésekre nyújt

módot a *Nyári délután*. Ez valóban „idill”, de ennek a végén is kontrasztképpen „el-megy / egy vén [a kritikai kiadás szerint: vak] tehervonat”, tehát ezen is lehetne vitatkozni. Vagy akár az *Indiában, hol éjjel a vadak...* című szövegen, amely tényleg „verses mese”, de a végén mégis: „Mint a zuhatag, hullt alá a tűz. / Állva száradt el a fejedelem. / S a hétszáz palota helyét elfoglalta / az őserdő egy hűvös éjjelen.” Jó gyermekese ez, mert a gyerekek szeretnek egy kicsit félni. Vagy a *Medvetánc* is mondható „harmonikus tartalmú darab”-nak. Cserépfalvi a negyvenes években gyermek-leporellőként is kihozta. De elképzelem, Horger Antal mit szolt volna az ifjúság ilyen értelmű neveléséhez: „A feje a néninek / éppen jó lesz pemszlinek.” Nem vitatkozom az értekezés ama megállapításával, hogy József Attila „költészetének szinte mindig vannak olyan harmonikus tartalmú darabjai, amelyek művészi értékben semmiben sem maradnak el súlyos világnézeti üzenetet hordozó vagy megrendítő belső viaskodásról tanúskodó produktumaitól”, de legalábbis a fent idézett költeményeket csak nem egészen tiszta lelkiismerettel tudnám az értekezéssel egyetértésben a „harmonikus tartalmú darab”-ok közé beosztani.

Módszerbeliek

Az értekezés merőben új befogadástörténeti módszere szükségessé teszi, hogy az értekező elszakadjon az objektív valóságban megalapozott (s mindannyiunk által birtokba vehető) igazság ábrándjától. Gondoljunk csak bele, mily merészen új utat választott az értekező. Nem azzal foglalkozik, a szokásos módon, hogy milyen mély volt a költő nyomora, hanem „nyomorrepertoárról” beszél: a kritikai kórus nyomor-szólamáról. Nem nagyon foglalkozik a költő betegségével, inkább csak a „betegség-mítosszal”, ahogy nevezi, ismét csak a kritikus kar egyik szólamára utalva. Leszögezem, hogy nekem rendkívül rokonszenves ez az úttörés. Mégis észlelni vélek a módszerből fakadó két jelenséget, amelyeket túlzás lenne veszélyforrásoknak tekinteni, inkább a módszerrel együtt járó, vagy ahhoz legalábbis könnyen kapcsolódó, szinte természetes, olyan sajátosságoknak, amelyekkel számolnunk kell.

Az egyik: hogy a tények (mivel, teszem hozzá Collingwooddal: a történetíró számára nem léteznek önmagukban való, még értelmezetlen tények) jogos zárójelbe tétele, a kultuszképződés gépezetének megfigyelése szinte cinizmusra csábít. Mintha csak PR-feladatrol, egy reklámkampány technikai megszervezéséről lenne szó. Példa az új módszerhez kapcsolódó egyik stiláris megoldásra: „egy másik kultuszpanel szabadalmazása is Németh Andor nevéhez fűződik.” Példa a költői érvényesülés történetének óhatatlanul karriertörténetszerű felfogására: „Ha József Attila sorsa nem alakul ilyen tragikusan, alighanem egy-két éven belül megtörténik a befogadásban az a kedvező fordulat, amelyet a költő életében ez idáig oly hiába sóvárgott.” Vagy: „A kultusz, illetve annak egyik alapfeltétele, a magyar nyelvet beszélők körében érvényes egyetemes, feltétlen elismertség kialakulása szempontjából a legnagyobb akadályt alighanem a költő 1930. őszi baloldali fordulata, az illegális kommunista párt munkájába történő bekapcsolódása és főleg költészetének a forradalmi munkásmozgalom ideológiai igényeivel történő összehangolása képezte.” Lehet, hogy szélesebb körű elismerésre tarthatott volna számot József Attila, ha nem csatlakozik a KMP-hez, lehet, hogy pályafutása sokkal kedvezőbben alakult volna, de akkor talán nem csalódik a mozgalomban, akkor talán nem sikerül olyan elégikusra *A város peremén* című ódája, akkor talán nincs *Eszmélet* és nincs ős patkány és sok minden más sincs,

és akkor végül is minnek a kultusz. A kultusztörténet részben bizony karriertörténet, és ez a maga kisszerű szempontjait kényszerűen érvényre is juttatja. (Egyébként: ha játék és tanulság kedvéért föltesszük ezt a szemüveget – én vagyok olyan cinikus, hogy szívesen fölpróbáljam! –, és József Attila tevékenységét egy olyan játszma lépéseiként elemezzük, amelynek célja a kultuszképzés, akkor lehetséges, hogy a költő inkább a nagy áldozati kombinációk híve volt, semmint a megfontolt, körültekintő pozíciójátéké.) A másik: hogy az objektív valóságban megalapozott igazság talán némiképp elavult fogalmát roppant nehéz, talán kivihetetlenül nehéz feladat lett volna végig az egész értekezésben egy viszonylagosabb igazságfogalommal helyettesíteni. A befogadástörténet relatív igazsága mellett (s annak némileg ellentmondva) ezért mindvégig jelen van az a megszokott, reflektálatlan, közvetlenül birtokba vehető igazság is, az, amellyel a József Attila életrajzával korábban foglalkozó kutatók dolgoztak. Az értekezésben tehát, ahogy én olvasom, kétféle igazsággal találkozhatunk. (Magamfajta eklektikus szájából ez persze nem szemrehányás.) Néhány példát hozok e másik, úgyszólván régi vágású, közvetlenül birtokolható igazságra. A 26. lapon „tények”-ről és „valóság”-ról olvasunk, a 28.-on „vers és valóság viszonya”-ról, mintha az hozzáférhető volna. „A temetés valóban szerény, szegényes volt”, olvassuk a 78. lapon, holott erre csak a leírásokból és visszaemlékezésekből, tehát megformált szövegekből következtethetünk. Még a versek értékelése is objektív alapokon nyugszik: „az életmű egésze iránti érdeklődést kiegyensúlyozottnak és lényegében ma is indokoltnak tarthatjuk.” Lélektanunkkal még az elrejtett igazságot is meg tudjuk állapítani: Illyés például „a maga személyes ambícióját... kitűnő és sikeres Petőfi-monográfiájával élte ki”. A 16. lapon Komlós Aladár kétszer is „polgári”, Németh Andor „polgári esztéta” (ez utóbbit már idéztem). Vannak tehát a műben ilyen reflektálatlan igazságok is.

Ezekhez a régimódi, magabiztosan hangzó aranyigazságokhoz képest olykor furcsa elbizonytalanodás nyomait is látni vélem a műben, rokonszenves módon olyankor, amikor a szerző személyesen is érintve van. Szerintem túlzó, sőt indokolatlan önváddal beszél arról, hogy a *Miért fáj ma is* című kötet előszavában bűnbaknak tettük meg Bókay Antalt és szerzőtársait. Ezt a vétket nem követtük el. A tudományos vita miért lenne minden esetben bűnbakképző jellegű? Sem Bókaynak, sem szerzőtársainak természetesen semmilyen szerepet nem tulajdonítottunk József Attila öngyilkosságának előidézésében. Bókayék ellenben tényleg bűnbaknak tették meg József Attila barátai közül azokat, akik őt elmebeteggé „stigmatizálták”, s mi ez ellen – jogosan – tiltakoztunk. Jogosan, de nem elvakultan vagy ellenségesen: a borderline-elméletet például – s ezt hangsúlyoztuk is – őtőlük vettük át. (Egyet azért én is megbántam: a Révai-hasonlatot. Igaz ugyan, hogy Révai is, Bókayék is épp a Szép Szó-sokra és az analitikusokra haragudtak a legjobban, s az is igaz, hogy a pszichoanalitikus szövetség magyarországi tagozata nemcsak Révai idejében, hanem Bókayék publikációinak korában, sőt még azután is nem kevés esztendőn át illegalitásba szorítva működött, de a hasonlat mégiscsak méltánytalan. Itt az ideje, hogy apasági nyilatkozatot tegyek. A hasonlat, amelyért Tverdota önkritikát gyakorol, sajnos az enyém, nem pedig az övé.) S akkor már megemlítem Szőke György nevét, aki az én szememben az egyik előfutára Tverdota György felelőskeresés-ellenes irányzatának. Szőke volt az, aki József Attila, *Dr. Bűnbak Róbert és a „stigma”* című cikkében (1983) úgy védte meg a költő utolsó analitikusát Bókayék vádjaitól, hogy közben rámutatott e

vád bűnbakképző jellegére. Ehhez képest szigorúnak érzem azt a megrovást, amelyben Szőke György (Gyertyán Ervinnel közösen) az értekezésben részesül („polemikus indulat, pamfletista düh”).

Az elbizonytalanodás másik jele – szerintem – a Sárközy Péterrel való vita elmaradása. Ismeretes, hogy Sárközy az ItK-ban azzal vádolt meg bennünket (már Tverdotát és engem), hogy kisebbiteni próbáljuk a KMP szerepét a költő válságának és végső soron halálának előidézésében. Nos, nem tudom, hogy a KMP-ra nézve melyikünk álláspontja kevésbé hízog, a Sárközyé-e vagy a miénk, az, amit a *Miért fáj ma is* című kötetben fejtettünk ki. (Sárközy azt mondja: József Attilát sokszor megsértették, majd ki is zárták, és ezzel be nem gyógyuló sebet ejtettek rajta. Én azt mondom: neki lett elege belőlük. S nemcsak a sok durva sértés miatt. Azok miatt is, de legfőképp súlyos elvi okokból. A költő politikai problémája történetbölcseleti kiterjedést kapott [„mert kínjukból jövőnk nem született meg”], és mindenesetre sokkal átfogóbb és kínzóbb volt, mint amilyen egy párt sztálinista vezetésének kérdése egyáltalán lenni tud. A kizárási határozat már azután születhetett, hogy ő eltávolodott a párttól. Talán a tudomására sem jutott.)

Most nem az a dolgom, hogy megvizsgáljam, igaza van-e Sárközynek – de az meglep, hogy Tverdota értekezése sem foglalkozik a dologgal, jóllehet a felelősök keresésében már a Szép Szó József Attila-emlékszáma egyértelműen céloz a KMP-ra. Déri így írt a nekrológban (*Kortársak...*, II, 933): „Úgy látta egy időben, hogy saját osztálya cserben hagyta. Nyilvánvalóan tévedett, amikor egy párt vezetését azonosította egy osztállyal... Attila gyöngéd alakja megingott, mintha tarkón ütötték volna, amikor úgy látta, hogy azok, akikhez szívével, értelmével húzott, akik között meglelte a sokáig keresett közösséget, épp azok nevében igazságtalanság éri.” Déri szavai ahhoz az állásponthoz állnak közel, amelyet ma Sárközy Péter képvisel.

Én Koestler nekrológját mélyrehatóbbnak érzem (*Kortársak...*, II, 1533): „József Attila – nemzedékének legjobbjaihoz hasonlóan – kommunista volt. De elfordult a mozgalomtól, amelynek torzulása épp a legjobbak közül sokaknak az életébe vagy a józan eszébe került. Amint a legjobbak közül sokan, ő sem volt rá képes soha, hogy csalódottságán úrrá legyen. Soha nem tudott megszabadulni a gyűlöletnek és a szeretetnek attól a keverékétől, amely a párthoz fűződő érzelmeit jellemezte, ahogy senki sem volt képes erre közülünk, ha ebbe az érzésbe belekóstolt. Mert a párt volt az a kártya, amelyre mindenünket föltettük, és amelyen mindenünket elvesztettük. Röviddel azelőtt, hogy kitört rajta az elmebaj, ismét közeledett a párthoz, illúziótlannul, viszolyogva, szeretettel, rezignáltan – taszítás és nem vonzás nyomán, annak a fölismerésnek végzetes kényszere által, hogy az ellentábor torz vonásai még szörnyűbbek. Fejlődése tehát mindvégig tökéletesen logikus volt.”

Anélkül tehát, hogy a vitához most hozzászólni kívánnék, rögzítem, hogy a KMP felelősségének kérdése két nekrológban is felvetődött, így megtárgyalása elvben belefért volna az értekezésbe.

Záró értékelés

Észrevételeim végére értem. Egy olyan sem volt közöttük, amely kétségessé tette volna, hogy Tverdota György megérdemli a doktori fokozatot. Még olyan sem volt, amely mindenképpen választ kívánna. Inkább megfontolásra ajánlom őket a szerző számára, arra az esetre, ha módja nyílnék értekezését nyomtatásban közzétennie.

Befejezésképpen retorikai okokból talán röviden meg kellene ismételnem a bírálatom első, értékelő fejezetében elmondott laudatiót, de nem teszem. Nem fogom újra elmondani a módszerről, a témaválasztásról, a felhasznált adatok mennyiségéről és forrásairól, az eredmények eredetiségéről mondottakat. Inkább egy eddig nem említett szempontot hoznék föl, s azzal zárnám bírálatomat. Emlékeztetem a Bizottságot az értekezés 26–27. lapjaira, Tverdota egy összehasonlító elemzésére: „Az éjjel hazafelé mentem, / éreztem, bársony nesz inog, / a szellőzködő, lágy melegben / tapsikolnak a jázminok”.

Tverdota az egyik rímet Adynál is megtalálja: „A pálmás part inog, / Vadkaktuszok összehajolnak, / Sírnak a jázminok”, és Kosztolányinál is: „Kénsárga légbe forráság inog, / Őrjögenek a buja jázminok”.

En szeretem, roppantul szeretem az ilyen apróságokat. Nos, az értekezés nemcsak felfogásában, módszerében, eredetiségében kiemelkedő, hanem még ilyen finom megfigyelésekben is gazdag. Tverdota György a szó hagyományos értelmében is nagyon-nagyon jó filosz.

Mindezekért arra kérem a Tisztelt Bizottságot, hogy a legkedvezőbb véleményt formálja Tverdota György doktori folyamodványáról.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Tverdota György munkásságáról – már akadémiai doktori értekezése ismerete nélkül is úgy gondolkodtam – és ezt az MTA Irodalomtudományi Bizottságának referenseként el is mondtam –, mint amely egy doktori formátumú egyéniség megnyilvánulásait mutatja, ebben a disszertáció megismerése csak megerősített.

Tverdota kutatói tevékenysége, az ItK szerkesztőségében végzett munkája, az intézet tudományos titkáráként mutatott erudíciója is hozzátartozik elismerhető tudományszervezői munkájához. Fő kutatási területe a két háború közötti irodalom, de különösen József Attila költői, még inkább gondolkodói életműve. 1987-ben megvédett kandidátusi értekezése (*József Attila nyelvész-tétikájáról*) is e területen született.

Párizsi vendégtanársága idején szerkesztette a *Cahiers d' Études Hongroises* három számát és szervezett két kollokviumot, az egyik anyagát az „*Écrire le voyage*”, a másikat, a József Attila-kollokvium anyagát pedig a *Cahiers d' Études Hongroises* című kötetben jelentette meg. Az intézetben jelenleg egy kritikátörténeti monográfián és József Attila prózai műveinek kritikai kiadásán dolgozik, ez utóbbinak az első kötete 1995-ben meg is jelent.

Mint látható, Tverdota Györgynek az elmúlt 23 év alatt nyújtott teljesítménye sok mindenre kiterjedt, szerkesztői munkája, filológiai és textológiai tevékenysége széles körben ismertté tette, számos rangos hazai és nemzetközi konferencián is részt vett, a rá való hivatkozások jegyzéke is meggyőző, bizonyítja, hogy alkotó szerepe van a modern irodalomtörténet-írásban. Az éppen kereken száz közleményt jelentő publikációs tevékenysége azt mutatja, hogy bennük egy alapos kutató, körültekintő irodalomtörténész ad elsősorban gondolkodás-, mentalitás- és eszmétörténeti elemzéseket a korszakra vonatkozóan. Teljesebb elemzései, mint amilyeneket a 21 éves *Ihlet*

és eszmélet (1987) című önálló kötetében olvashatunk, természetesen nem nélkülözik az irodalomtudomány egyéb szempontrendszerait sem.

Opponensként kötelességemnek érzem megjegyezni, hogy örömmel láttam volna munkásságában több olyan tanulmányt, amelyek túlmutatnak a József Attila-kutatáson, szélesebb kutatói horizontra jelentve példát, hiszen a tanulmányoknak aránytalan többsége csak József Attilára vonatkozik, azonban úgy ítélem meg, hogy amit a tágabb irodalomtörténeti és elemzői gondolkodás hiányával veszítünk, azt visszanyerjük a munka mélységében (az utóbbi esztendőknben bővült a kutatási tárgykör, hiszen a franciáknak készült magyar költőket bemutató kötet vagy a tudományos ismeretterjesztés céljával készült *Magyar irodalom a XX. században* című, a Generál Press gondozásában megjelent kötet számos más költői életműre is kitékint).

Tulajdonképpen ezt a mélységet látszik igazolni a benyújtott értekezés is, azért is, mert már maga a témaválasztás is szerencsésnek látszik, hiszen a kultusz kutatás az a terület, amely a leginkább megfelel Tverdota tudósi-kutatói alkatának.

Tverdota, eddigi munkája jellegéből fakadóan is, egyike azoknak a József Attila-kutatóknak, akik a legjobban ismerik a teljes József Attila-szakirodalmat, hiszen ő szerkesztette, rendezte sajtó alá, készítette a jegyzeteket és írt előszót a *Kortársak József Attiláról* című háromkötetes munkához (Akadémiai, 1987), illetve korábban is számos recepciótörténeti tanulmányt jelentetett meg. Úgy gondolom, a József Attila-i életmű maga is szinte kihívást jelent a kutatás ilyen szempontjából a maga sajátos utóéletével. Az értekezés alapján úgy vélem, izgalmas, igazi tudományos vitára van kilátás, hiszen a szerző szembesül az utóélet és befogadástörténet általános kérdéseivel, a kultusz kutatás ma egyre divatosabbá váló nézőpontjával és módszerével is.

Az értekezés a József Attila-kultusznak csak a születésével és a kezdeteivel foglalkozik, a munka igazi hozadéka tehát későbbre marad, ezzel együtt úgy ítélem meg, fontos szakaszát jelentheti ez az értekezés és vitája nemcsak a József Attila-kutatás megújulásának, de a modern magyar irodalomtörténet-írás egészének is. Ezért előre-bocsátom, hogy a disszertáció nyilvános vitára bocsátását és a fokozat odaítélését javaslom.

Éppen a fenti okokból nehéz egyértelműen megítélni az értekezést, hiszen – bár a végén szerepel egy rövid fejezetnyi előreutalás az elvégzendő munkára, amely láthatóan jóval terjedelmesebb lesz az eddigieknél – maga a disszertáció olyan látszatot kelt, mint amikor a tudós betekintést enged a maga műhelymunkájába, mielőtt az még valóban készre formálódna, ugyanis a később megírandók egyelőre csak koncepcióként vannak jelen, márpedig Tverdota munkamódszeréből fakadóan feltételezhető, hogy a most még feladatként megjelöltek megvalósítása visszafelé is módosít(hat)ja, átalakít(hat)ja a szerző már megírt okfejtéseit, azt tehát, ami a kezünkben van: akadémiai doktori értekezését. Úgy igyekeztem tehát olvasni mint értekezést, mint aminek nem kell odaképzelnem bármilyen folytatását, illetve ha odaképezem is a szerzői intenciók szerint, akkor csak úgy és annyiban, amennyiben a tudományos munka mindig újabb és újabb kérdéseket vet föl s szükségszerűvé teszi korábbi önmagunk újbóli és újbóli revízióját, meghaladását.

Úgy gondolom, azzal becsülöm meg leginkább Tverdota György munkáját, ha csak kritikai észrevételeimet fogalmazom meg opponensi véleményként, hiszen dicséretét már „elkövettem”, amikor *Ihlet és eszmélet* című könyvéről hosszasan értekeztem az

Irodalomtörténet 1988. 2. számában. Róla alkotott véleményem ugyanis azóta sem változott.

Az értekezés rendkívül lényeges szempontokat választ tárggyául, de tulajdonképpen olyan ismereteket tudatosít, amelyek – legalábbis a szűkebb szakma, ha nem a tágabb számára – már rég ismertek, így tehát inkább az interpretációjuk lesz érdekessé. (Hiszen: s itt kell megjegyezniem zárójelben, hogy például jómagam is hozzáfértem a Bokor László-féle anyaghoz, amikor elkezdtem írni kandidátusi értekezésemet, Stoll Béla jóvoltából, mint ahogy a teljes kritikai kiadás dokumentációjához is hozzájutottam – ugyancsak Stoll jóvoltából. A különbség fontos: Tverdota ebből az anyagból magára vállalta egyrészt, amit Bokor már – halála miatt – nem tudott teljesíteni, másrészt ebből doktori értekezés született, míg én „csak” felhasználtam. A nézőpont-különbség ettől kezdve egyértelmű, tehát amit mondok, tulajdonképpen nem bírálat, hanem csak a diszkrepanciák jelzése.)

A terjedelmes dokumentumegyüttes valóban – mint a szerző maga írja is – az értekezés szöveggyűjteményeként is szolgál, de abban az értelemben, hogy – következőképpen talán túl sok is az idézet, kevesebb talán többet mondana. Legyen ez egyben ajánlás a könyvpublikációhoz!

A dolgozat főtárgya a József Attila-recepció kultikus természete s ilyen értelemben maximálisan elfogadható az ötlet, mely szerint az alaprétet kell megközelítenünk. Itt kezdtem értékelni igazán magát az ötletet. Egyetértek mindazzal, amit a halottkultusz kapcsán megfogalmaz, mint ahogy a – metaforikusan – kristályalakzatnak nevezett jelenséget is tudomásul veszem, benne különösen fontosnak vélem mindazt, amit a szerző a hitelrontás példáiként sorol. Azt hiszem, a teljes magyar irodalomtörténet köteles végiggondolni mindazt, amit a szerző épp *A város peremén* című vers kapcsán – valóban saját értelmezéseként elmond!

Babitsról szólva sok szempontból egyetértek vele, de meg kell jegyezzem, hogy összekülönbözésük nem korlátozható 1930-ra, ennél jóval korábbi – 1928 végi dokumentumokról van tudomásunk – itt arról van szó, amikor először – és utoljára – tett látogatást Babitsnál József Attila, s amely alkalommal – ezt Tverdota maga is jól kell tudja, éppen Croce tanain vitatkoztak.

Végre egy írás, amely megpróbálja jelezni, hogy József Attila nemcsak egy „komor” világ megteremtője volt, de – s ez bizonyítható – akár a Tverdota által „legalsóbb” szintnek minősített kultusz-gyökerekkel ugyanúgy, mint a Horger Antal-féle „társadalmi szerepvállalással”. Mindezzel szemben – úgy gondolom – ugyanakkor túlzott jelentőséget tulajdonít a *Curriculum vitae*nek, amelyet szerintem a maga idejében írt szöveggé kell értelmeznünk, nem szabad túlzó jelentésréteget adni neki, mint ahogy annak sem tudatosítanék nagyobb jelentőséget, hogy Juhász Gyula előszavazta József Attilát első kötetében (utánanéztem: az adott esztendőben is több költőt mutatott be hasonló kedvességgel). (...Hogy valóban a „proletariátus Petőfije” volt-e, nem tudom, de óvatos lennék a visszavonásokkal! Úgy gondolom, minden palinódia veszélyes...!)

A dolgozat egyik legjobb és legötletesebb fejezete a nekro-logikáról szóló, mégis itt kell feltennem a kérdést (nekem is kérdés!): végül is József Attila milyen felekezeti volt, hiszen – ha a későbbi fejezetek szerint olvasok, jogosan kifogásolhatónak látszik, hogy református pap temette (mondván: Szárszón csak az volt), ugyanakkor Hegedűs Lóránt állítja, hogy anyja után reformátusnak keresztelték és hosszú időn kereszt-

tül járt is a református istentiszteletekre és vasárnapi iskolákra? Mindez azonban inkább valóban mindannyiunknak szóló kérdés csak.

Az *életrajz mint passió* című fejezetet olvasva beledöbbsztem saját jelenlegi feladatomban nehézségébe, amit korábban is sejtettem ugyan, de ilyen szinten nem láttam át: most, hogy Baka István költészetéről írok kismonográfiát, éppen arra próbálok vigyázni, ami most körülötte zajlik, csak árt neki. Tverdota dolgozata győzött meg arról, hogy egyáltalán nem biztos, hogy jól tesznek a szerettei (felesége, kedvese, ismerősei, barátai azzal, hogy szavalóversenyt rendeznek stb.), vagy inkább arról van szó, hogy a már kultikus szemlélet mögött meg kell látnunk a kódokat, közben tudatosítani, hogy magának a kultusznak – bármily sajnálatos is az irodalomtörténész szemében [az én szememben] – igenis van figyelemfölkeltő szerepe, s ha Rilke – mint József Attila is – majdhogynem marginális jelentőségű volt életében az irodalmi közvéleményben, miért kell megzavarnom most a vizeket, miért kell féltennem tőlük, melyek végre Baka hajóját is látszanak könnyedebb szelekkel irányítani?!

Szép megfontolás és ötletes, miszerint maga a József Attila-irodalom egy MTI-jelentésből bontakozott ki. Tverdota megpróbál választ adni a kérdésre: „Mi volt a költő szörnyű titka?”, ennek kapcsán kerül sor a krisztusi párhuzamok bemutatására és vizsgálatára, mégpedig oly módon, hogy az idézett részeket (mint az egyik protestáns felekezeti lapot) bírálja, elmarasztalja, holott – lévén szó protestáns szövegről – a retorikusság természetes velejárója a textusnak. Igazán „problémássá” akkor válik a dolog, amikor Tverdota meg sem próbálja szétválasztani az úgynevezett kultikus természetű anyagot az immanens értelmezésektől, márpedig maga az életmű a jelzett kultusztól függetlenül is kínálja a krisztusi párhuzamot (a korban néha nem lehet eldönteni, hogy – mondjuk – az expresszionizmus „testvériség”-gondolata érvényesül-e egy-egy szövegben vagy valóban belső – vallási hitből – formálódik meg ugyanez. József Attilával kapcsolatban is nehéz eldönteni...).

Amikor a hiperbolizációról, az apotheózisról és a szentté avatásról szól a szerző, egyúttal a József Attila-tisztelet születésének heteiről beszél, amelyekről megállapítja, hogy „jól szemléltetik a túlzás kiemelő, kultuszt előkészítő és kísérő szerepét”, akkor hiányolok egy jelzőt, mégpedig az „akaratlan”-t, hiszen itt csak a kultusz-értelmező szempontjából vett túlzásokról van szó, maga a hermeneutikai folyamatban benne levő még mit sem tud(hat) a Tverdota állította – még ha igaz is, márpedig úgy tűnik, hogy igaz, bizonyított – későbbi szerepéről!

Amikor József Attilának az irodalmi Pantheonba való illesztésének folyamatáról ír, bonyolulttá az teszi a folyamat leírását, hogy az adott időben éppen kik helyezik el a költőt a pantheonban, ugyanis az idézettek (Lakatos Péter Pál, Danzinger Ferenc, Vass László, Kovács József) – meggyőződésem szerint – József Attila nélkül elfelejtettek lennének, mint ahogy ez lett a sorsa – hallgatóim nem ismerik már a nevét sem! – a később idézett Boldizsár Ivánnak is (jóllehet, én például életem első kritikáját másodéves hallgatóként Ilia Mihály jóvoltából éppen *A filozófus oroszlán* című könyvéről írtam a Tiszatájban).

Itt kell két megjegyzést tennem, amelyek szintén az értekezés könyv formában való megjelentetését lennének segítőek: egyrészt nem találok szerencsésnek, hogy a szerző csak a „szöveggyűjtemény” oldalszámát adja meg, mert így nem tudni, pontosan mikor íródtak a szövegek, másrészt tudatosítani kell(ene) az olvasóval, hogy például a Petőfivel való azonosításnak egészen más szemléleti funkciója volt – mond-

juk – 1938-ban vagy 1948-ban vagy az azt követő esztendőben...! (Lásd a Tverdota által idézett Lengyel Balázs-jóslatot, illetve gondoljuk csak végig, mennyi idő kellett ahhoz, hogy felvegye a harcot és „felszabaduljon” a magyar irodalomtörténet-írás a Petőfi-Ady-József Attila vonal sokáig érvényesülő hatása alól!) Itt jegyzem meg azt is: furcsának találom, hogy Tverdota meg sem említi Lengyel András idevonatkozó hasonló jellegű tanulmányait (igaz, hogy könyv formában 1996-ban, tehát Tverdota disszertációjának elkészülte után jelentek meg, de korábban is olvashatók voltak mint tanulmányok, folyóiratokban! Egyáltalán, bármennyire bővíteni látszik is a jegyzet-apparátust, a későbbi, „értékelő” szakirodalom sem hiányozhat ebből a munkából!).

Tipikus módszertani gondnak látom, hogy például egy helyen ezt írja (másutt is fogalmaz hasonlóan) a szerző: „A jelenség okait keresve természetesen számba kellene vennünk egy sor módszertani és praktikus megfontolást!” Ha gonosz lennék, azt mondanám: vegyük számba, ezért van az értekezés mint műfaj! Helyette inkább azt mondom: az ilyen fordulatokat húzza ki a szerző! Ehhez hasonlóan megfontolnám a szerző helyében, hogy az *Ülni, állni, ölni, halni* című verset „játékos ötletthalmaznak” tekintsem...! Az öngyilkosság problémája felőli vizsgálatot jogosnak és korrektnek tartom, ugyanakkor hadd jegyezzem meg, hogy e vers egyúttal része egy sajátos poétikai hagyománynak, mégpedig az úgynevezett infinitívuszos versekének (Vö. Szigeti Lajos Sándor: *Modern hagyomány* idevonatkozó fejezetét!). Ezzel függ össze, hogy Tverdota alig idéz a későbbi tanulmányokból (nem akarta vállalni a konfrontációt vagy nem akarta terhelni a dolgozatot(?), akkor viszont miért „kitüntetett” szerző Bókay Antal, Gyertyán Ervin és Balogh László?! Ők miért szerepelnek nem kevészer?!)

A továbbiakban inkább apróbb megjegyzéseket tennék csak, az értekezés publikálандóságának érdekében, segítő szándékkal: a kor skizofréniájára is utaló Révai-idézet esetében szerencsésebbnek találnám, ha azt a kötetet idézné a szerző, amely tartalmazza Révai jegyzeteit is, különösen a 156. oldalon olvasható verdikt miatt! „Az orvosi kudarcot rossz elméleti háttérrel is meg lehet magyarázni...” – írja a szerző a 159. oldalon. Újra jogosult a kérdés: mi a véleménye Lengyel András idevonatkozó tanulmányairól?!

Az elmondottak nem érintik sem az értekezés minőségét, sem a jelölt valóban doktori formátumát, csupán a szakmai segítség szándéka és a kutatói-oktatói alkati különbség diktálta őket. Megismétlem: Tverdota György értekezését olyan munkának látom, amely már így, e formájában is szerves része a József Attila-kutatásnak, azt módosítani is fogja, tehát ajánlom az értekezés nyilvános vitára bocsátását és javaslom az akadémiai doktori fokozat odaítélését is Tverdota Györgynek!

Egyúttal szívből és szeretettel gratulálok!

TAMÁS ATTILA

Sokféleképpen lehet az irodalomhoz közelíteni. Kipróbált régi eljárásokkal is, de olyanokkal is, amelyek csak újabban honosodnak meg. Tverdota György – aki főként a József Attila-életmű gondolati tényezőinek, illetve azok forrásainak a feltárásával szerzett magának szakmai rangot – ezúttal az utóbbira vállalkozott.

Az irodalmi kultusz-kutatás hazai úttörője, Dávidházi Péter a maga ilyen tekintetben alapkönyvnek mondható munkájában többek között így ír ennek a kutatási ágának a feladatairól és lehetőségeiről: „...képtelenség előzetes körülhatárolás nélkül szakkifejezésként... leírni a „kultusz”-t... A kultusz mint beállítódás bizonyos értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelete..., mint szokásrend szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából... áll, mint nyelvhasználat pedig túlnyomórészt olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet... ellenőrzésükre nincs mód.” (*Isten másodszülöttje*, 1989, 4, 5.) „A kultusztörténeti kutatást... nemcsak azért nevezhetjük alkalmazott kritikátörténetnek – folytatja utóbb a gondolatait –, mert vizsgálendő anyagának zömét éppúgy a korabeli kritikák szolgáltatják, mint a tulajdonképpeni kritikátörténetét, hanem azért is, mert hasonló vagy éppen azonos anyagából e diszciplínák anélkül juthatnak tanulságos ismeretekhez, hogy lépten-nyomon az elemzett szövegek állításainak igazságát, vagy ítéleteinek helyességét kel-lene firtatnunk.” Ezúton egyszersmind „közelebb juthatunk más kultuszok lélektani és más működésének megértéséhez”. (*I. m.*, 15, 16.) Lényeges ugyanakkor megvizsgálni „a kultusz egyéni és társadalmi hatásait, arra a végső kérdésre keresve a választ, hogy milyen kulturális értékek születését segítette elő, s melyek létrejöttét gátolta meg... története során...” (*I. m.*, 27.)

Tverdota György saját kutatásainak fontos ösztönzőjeként veszi számba Dávidházi Péter könyvét, de – anélkül, hogy vitába szállna annak megfogalmazásaival – nem teljesen azonos vizsgálódási célokat tűz ki maga elé, s nem is teljesen azonos kultusz-fogalommal hajtja végre vizsgálódási műveleteit. Őt a költői életúttal összekapcsolódó opus „értünk való létében” szemlélt „utóélete” foglalkoztatja igazában: más szóval „mindaz, ami egy személy emlékével, illetve hátrahagyott... életművével történik”, ahogyan ez „az adott korszakban alakot ölt”. Ezen a végtelenbe nyúló „továbbalakulási folyamat”-on belül választja ki adott esetben – logikus indításként – az általa elsőnek ítélt periódust. Különválasztva azt, amit a voltaképpeni kutatástól és a tényleges szakmai kritikától elválaszthatónak talál: a kultuszt, mely e három fogadtatási mód közül „a legspontánabb, a legkevésbé tudatos”, mely „gyökereiben... leginkább [ti. kapcsolódik] a közvetlen, reflektálatlan befogadási módokhoz, a művek egyszeri elolvasásához, újraolvasásához, a költő sorsa fölötti meditációhoz...” Azokkal a befogadási formákkal állva közvetlen rokonságban, amelyekben „évezredes, a mitológiai-vallásos hagyománytól örökölt félig tudatos kulturális reakciómódok jutnak érvényre...”, „amelyek a bizonyítás kényszerét eleve félretéve nyilatkoznak meg” és „ítélkeznek” tárgyukról. Más szóval Tverdot a nem a természetükből adódóan bizonyíthatatlan (egyszersmind ugyanígy cáfolhatatlan), „mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelet” talaján sarjadó „áhítatos”, „szertartás”-szerű viselkedési, illetve tevékenységi formákkal kísért kijelentésekre összpontosítja figyelmét: ilyen tekintetben inkább csak a tudományos vagy szakkritikai elemzéseknek, illetve bizonyításoknak a szintjére el nem jutást tekintti kritériumnak. Más vonatkozásban pedig egy „kvázi vallásos” szemléletformálási tényezőket érvényre juttató „legendásítás”-nak különböző megnyilatkozásait keresi. Nemcsak a kritikátlan – a kritika jogát el nem ismerő – hódolatnak a jeleit érzi tehát igazán fontosnak, hanem az olyan tényezőket is, melyek egy esendő (s így nagyon is bírálható), a kisszerű racionalitások rendszerénél azonban mélyebben fekvő (vagy magasabban elhelyezkedő?), *lényegibb rendszerbe illő*,

csak *nagyobb távlatokban értelmezhető* személyiségnek mintázták meg az alakját. – A hódolatot vagy éppen áhítatot megkövetelő *nagyság* helyére ebben a felfogásban tehát akár a nagyobb erőknél való *kiszolgáltatottság véglétéssége* – tragikuma – is oda-kerülhet.

Mindezt azért lehet indokolt bevezetésül elmondani, mert hiszen szembeötlő, hogy az adott értekezés középpontjában elhelyezkedő lírikusnak: József Attilának az életműve körül soha nem alakult ki olyasfajta kultusz, amilyen a Shakespeare-é körül. Nem volt olyan korszak, amelynek az irodalomtörténet-írása bírálhatatlannak tartotta volna a munkásságát, politikai áramlat sem akadt, amely minden lépését szentesítette volna. (S nem intenek múzeumi alkalmazottak annak megfigyelésére: milyen is az, mikor „a mellékudvarból a fény hálóját lassan emeli” a Székely Bertalan utcai házban, emléktáblák sem igazítanak útba: merről nézve mutakozhattak „a megtört kövek” úgy a helyükön lenni, „mint még soha”...)

Lehet tünődnünk azon, hogy pontosabban milyen értelemben, milyen jelentésnek a hordozójaként is fogalmazódott meg annak idején „a legenda oda” József Attila-i sora, magát a „legenda” szót azonban nem érezzük a „kultusz”-nál okvetlenül kevésbé az értekezés címébe illőnek. Persze nem pejoratív jelentéssel, valamiféle „szép hazugság”-ok ekvivalenseként, inkább jó értelemben vett „látványossága” és erkölcsi példázatossága alapján egyaránt *olvasást érdemlő történetnek* az értelmében.

József Attila halála – ahogy ezt Tverdota György értekezése igen jól kidomborítja – látványos fordulatot hozott életművének szorosabb értelemben vett befogadástörténetén túl alakjának egész további „kezelésébe” is. Amit évek múltával majd az *À la recherche* soraiban általánosító érvénnyel fogalmazott meg Radnóti Miklós, hogy „ami volt, annak más távlatot ad a halál már” – s ezért ilyenkor a *torzóban maradt* életműveknek az „aránya” is „kibomlik” –, azt előbb naplójának egyik följegyzésében fogalmazta meg; közvetlenül József Attilára vonatkozóan: „a mű, amit a költő haláláig alkot, hirtelen egész lesz, a kompozíció, melyet életében szinte testével takart, a test sírbahulltával válik láthatóvá, fényleni és nőni kezd...” (1940. dec. 28.) Igazában Illyés Gyula korábbi nekrológjának egyik megfogalmazását variálja ő itt, mely szerint „a korai ifjú halál fényében... vibráló, nyugtalan műve hirtelen kerek egész lett, a halál zománca, mely szivárványló burkot von köréje, egységesnek mutatja...”: „minden darabot a helyére tesz benne, s mindent világosan kiemel...” Parányit vitázik is tehát előző szavaival – „egész lett” – akár majd Radnóti. *Látni engedi* a korábban is meglévőt – a „csak éppen” eltakartat – vagy pedig „adja” – mintegy *hozzáteszi* tehát – ezt a bizonyos más távlatot a halál? Meglévő *tényleges helyükre* kerülnek – s itt lesznek láthatókká – azok a tényezők, amelyeket korábban figyelmenlenségünk következtében nem vettünk észre, vagy pedig egy *mesterségesen* létrejött fényburok *mutatja* csak szorosan egybetartozóknak azokat a tényezőket, amelyek eredeti mivoltukban csak lazán illenek egymás mellé?

Az érintett, súlyos ismeretelméleti kérdéseket magában foglaló jelentéskettős valójában nagyon is beletartozik a vizsgált értekezés problémakörébe, nem okvetlenül szükséges ugyanakkor ezek mérlegelésénél a súlyukhoz illő időtartamra megállnunk, megnyugtató válaszok után nyomozva. Időlegesen mi is megelégedhetünk annak rögzítésével, hogy az összegező szemlélet érvényesítése nyomán a József Attila-életmű *sokak számára rangosabbnak mutatkozott* a korábbinál. Ebben a „rangemelkedésben” (rang-elismerésben, illetve – fölismerésben) viszont a halál pusztá

tényén túl egy *látványosan tragikus* életrajzi mozzanatnak is fontos szerep jutott: a szárszói síneken lezajló (a képzelet által úgyszólván automatikusan „látványosított”, rohanóvá felgyorsított) vonatkerekek alatti költőhalál. – (Az ezt szükségképpen követő megrendülésekkel.) A történések „dramaturgiája” ebben az esetben – a maga tragikus módján – mondhatni hibátlanul működött. A *Nagyon fáj*-kötet kínos eladási-dedikálási kudarcai követően azért már megtétettek az első, de még csak az első lépések az életmű reális értékelésének irányában: Szegi Pál „a beteljesülés első nagy öröme” jeleire ismer a versek olvastán, egy helyütt azt is leírják róla, hogy ő „a modern magyar líra legkiválóbb mestere”, kötetét bemutatva Bálint György már „nagy költő”-ről beszél, Németh Andor társasági előadáson és írásban egyképpen „világviszonylatban is kiemelkedő”-nek minősítette ekkor már József Attilát. Ezt követi rövidesen Thomas Mann köszöntésének feltűnést keltő betiltása, ezt az ideggyógyintézetbe való bevonulásról szóló hír, ezt a Szép Szó-esten „távollétével jelen levés” nemes teátrálítása. Ebbe a feszültséghelyzetbe robban be azután a halál híre. A hónapokkal korábban szétküldött nyolcvan új kötet eddig nagyobbreszt félretolt példányait is kézbe lehet – és kell is – venni. Rajtuk a cím – *Nagyon fáj* – ekkor kibontakoztatja lehetséges jelentésgazdagságát. A nekrológirókban előjönnek az ismerős emlékek az évekkel korábbi *Tiszta szívvel*-konfliktusokról, korai halálképzetekről, alkalmi Petőfi-összevetések társaságában. (A mintegy nyolcvan ekkori írásműből tucatnyi tartalmaz ezekre vonatkozó utalásokat.) Tények és legendaképző elemek torlódnak egymásba – alig két év, és hússzor annyi példányban fogy el a gyorsan összeállított *Összes versek...*, mint amennyiben előtte az utolsó önálló kötet. Itt már föl lehet bátorodnia annak, aki a versek világára ugyan kellőképpen ráhangolódott, merész állításokra azonban nem egykönnyen vállalkozik. Ahogy Peéry Rezső írta: öngyilkosságával József Attila „megkönnyebbitette az óvatos kritikusai ítélet munkáját”. Innentől kinevetetés vagy támadások keresztüzzébe kerülés kockáztatása nélkül lehet róla felsőfokon szólni, mint „a magyar irodalom fényes ígérété”-ről – neki tulajdonítva a magyar szerelmi költészet „legszebb sorait” –, tehetségét a Csokonaiéhoz lehet hasonlítani, „kivételes”-nek minősíteni, vele kapcsolatban „zsenialitás”-t szóba hozni, „csodálatos verskötet”-ét dicsérni. Attól sem kell már tartani, hogy valamilyen váratlan politikai fordulat megtételével esetleg kínos helyzetet teremthet majd valamilyen táborba tartozó méltatói számára...

Felkavart érzések – valóságos és ál-megrendülések, vádak és önvádak, egymástól eltérő olvasói reflexiók és esztétikai értékítélet-elemek, s az erkölcsi megrendüléshez társulni tudó vallási-mítoszteremtő reflexek működésbe lépése táplálta tehát azt a szellemi közeget, amely az 1937-es év végén kialakult. Amelynek a hullámverései természetesen csillapodtak azután, irányuk sem maradt változatlan – amiben a felejtés mellett idővel a tudományos tényellenőrzéseknek és az általuk megalapozott ítéleteknek is növekvő szerep jutott – ami azonban már többé soha el nem jelentéktelenedett.

Tverdota György a tőle megszokott módon, lenyűgöző ismeretanyag birtokában lényegében ennek a folyamatnak világítja meg az első évtizedét, a kultuszképzés útjába került akadályozó tényezőket sem hagyva szemhatáron kívül. A baráti szeretet szépírói megnyilatkozásainak számbavételén túl bonckés alá veszi az öngyilkosság viszonylatában a korábbiaknál is nagyobb mértékben exponálódó Baumgarten-díj problematikáját, a tanári pályára nem jutás sokat emlegetett körülményeit, a KMP-

hez és a munkásmozgalomhoz kapcsolódás különböző elemeit, magának az öngyilkosságnak mint olyanak a kérdéseit: gondosan megvizsgálja az elhangzott emlékbeszédeket, leírt nekrológokat és temetési beszámolókat (akár fiktív beszámolókat) is. Külön vizsgálja a haláleset nyomában kialakításra kerülő passió-történetek és mártírium-értelmezések formálódásait (a többé-kevésbé eleve kész szerepsémákkal való összefüggéseikben), számba veszi idegbetegség és zsenialitás lehetséges kapcsolódásait, a korai tragédiáért történő felelősségrevonások különböző változatait. Sokirányú szakmai fölkészültségének birtokában, mindig mértéktartásra, előítéletmentességre törekedve végzi munkáját, feltárt adatok sokaságát analizálva és helyezve időnként új megvilágításba. (Régibb és újabb torzítások, félremagyarázások kiigazítása alkalmával sem pályázva olcsó sikerekre.)

Az több szempontból is érthető, hogy eközben kutatói pozíciója – a kultuszeremtő, mítizáló legendaformáló eljárások külső megközelítőjéé – arra is indítja, hogy ráirányítsa a figyelmet az úgynevezett költői én és a valóságos személyiség közti különbségek tényére. (Hogy mennyire hajlik a képzelet a kultikus legendásításra – s ezen belül költészet és költősors egybemosására – arra talán a legszemléletesebb az ismert példa: milyen „aura” veszi körül általában a *Szeptember végé*nt: az elmúlásból adódó korai halál versbeli elképzelése és egy egészen másfajta korai halál tényleges bekövetkezése néha még kutatók szemében is el tudta fedni azt a kiáltóan nagy különbséget, amely az idő meg nem állítható múlása és a hősi tettek által előidézett halál között van.) Úgy gondolom azonban, hogy a jogos megkülönböztetés Tverdotát néhol már túlzásra: élmény és mű egymástól elhatároló eltávolítására – másutt „cselekvésvértékük” (külső hatásuk) túlságos lebecsülésére – is késztette. Az idegzete felbomlásával küzdő lírikus költő vallomásait nem csupán valamiféle kultikus szemlélet kapcsolhatja szorosan egymáshoz, hiszen a tények szigorúbb vizsgálata sem cáfolja összefüggéseik meglétét. (Az értekezésben felhozott példa részben csak távolról analóg a József Attila esetével, hiszen Petőfi *Az örültje* szerepvers – eltérően az értekezésben szereplő *Ki-be ugrál...*-tól. Másrészt azért még az sem lehetett teljesen véletlen, hogy Petőfi élte bele magát az örült szerepébe, s majd Arany egy „tamburás öregúr”-éba, és nem megfordítva.) Élet és mű között végső soron egyaránt fontosak a kapcsolatok és a határok, csak majd ezek az erőteljesebbek és szembeötlőbbek, majd azok. – Ehhez hasonlóan látom mű és utókor kérdéseit is. Részigazsággént tartom csak elfogadhatónak, hogy a művet *azonosítsuk* azzal, „Ahogyan utókora róla gondolkodott, ...ahogyan az adott korszakban alakot öltött.” (Tézisek 2. p.) Különösen áll ez a megszorítás az olyan esetekre, melyekben az – úgymond – „adott korszak” *gondolkodását* a benne napvilágot látott *sajtótermékekével* azonosítják – különös tekintettel bizonyos korszakok sajátos propaganda- és cenzúra-viszonyaira.

Máskülönben – a bevezetésben jelzett fogalommeghatározási problémán túl – csak elvétve késztet vitára a benyújtott disszertáció, inkább nagy anyaggazdagsággal és belőle nyerhető tanulságokkal szolgál. Egy fokkal nagyobb súlyú kérdésként azt érzem még megfogalmazandónak, hogy milyen mértékben is tartoznak mindezek a vizsgálódások jellegzetesen az *irodalomtudomány* területére. (Különösen abban az esetben, ha nem kerül sor végül annak alaposabb értékelésére, hogy „milyen kulturális értékek születését segítette elő, s melyek létrejöttét gátolta meg története során” a kultusz.)

Hogy mindez *kapcsolódik* az irodalomhoz, ahhoz nem férhet kétség, és világos, hogy változásban vannak *magára az irodalomra* alkalmazott fogalmak (illetve az erre

vonatkozó nézetek) is: semmi ok nem lehet tehát arra, hogy valamilyen végletes merevséggel a nyelvi anyagra beszűkített irodalomkutatásnak a szempontjai felől indulva eleve elforduljunk a tágabb értelmezések különböző változataitól. (És éppen napjainkban, mikor a recepció, az utókorban-létezés kérdései inkább előtérbe kerülnek, semmint hogy a háttérbe szorulnának.) Mikor a bűnbakképzés törvényszerűségeinek tárgyalására kerül sor, akkor azonban a lélektan és a szociológia kutatási eljárásainak alkalmazására lenne leginkább szükség, s a várható eredmények sem utolsósorban ezeket a stúdiumokat tudják majd gazdagítani. Az utóélet alakulásának más mozzanatai a történettudomány (nem utolsósorban a politikatörténet) eredményeitől várhatnak majd alaposabb megvilágítást. A költő halála – tételezett *bűnt magára vevő* szerepének, másrészt az ő haláláért való *bűnbakkeresésnek* az elkülönítése – is alighanem ilyen természetű szakmai kutatások eredményeként nyerhetne az ittenieknél határozottabb kontúrokat.

Így mehetnénk tovább olyan kérdések megválaszolásának irányában is, amelyek arra vonatkozhatnak, hogy vajon miért *igényli* egy-egy időszak ilyen (vagy inkább másmilyen) legendának, kultusznak a kialakítását.

Ha tehát szabad itt egy személyesebb természetű megjegyzést is megfogalmaznom, kimondom, hogy szívesebben venném, ha Tverdota György a későbbiekben inkább *visszább* kanyarodnék magukhoz a szorosabb értelemben vett, szöveg-arculatúnak mutató nyelvi műalkotásokhoz, mintsem hogy *távolabbra* kerülne vagy fordulna tőlük. Ez a megjegyzés azonban semmit nem változtat annak tényén, hogy most benyújtott értekezését az irodalomtudomány számára is – noha nem kizárólag ennek számára – fontos értékeket tartalmazó munkának tartom, s egész eddigi tevékenységére is kitekintve olyannak ítélem, amelynek alapján joggal adható meg számára az akadémiai doktori fokozat. Javaslom ezért az értekezés vitára tűzését és elfogadását.

TVERDOTA GYÖRGY

Válasz a doktori értekezés opponensi véleményeire

Mindhárom opponensem megtisztelő alapossággal olvasta végig és tette mérlegre értekezésemet. Kötelességem hasonló figyelemmel válaszolni ellenvetéseikre, illetve az általuk fölvetett vitás kérdésekre.

Tamás Attila a tőle megszokott pontossággal, korrektséggel elmondott, leg súlyosabb ellenvetéseit opponensi véleménye elejére és végére koncentrált. „Tverdota György saját kutatásainak fontos ösztönzőjeként veszi számba Dávidházi Péter könyvét, de – anélkül, hogy vitába szállna annak megfogalmazásaival – nem teljesen azonos vizsgálódási célokat tűz ki maga elé, s nem is teljesen azonos kultusz-fogalommal hajtja végre vizsgálódási műveleit” – fogalmazza meg a dolgozat témaválasztását, illetve az értelmezés kategoriális megalapozását illető kritikai megállapítását. Amennyiben opponensem itt a fogalmi tisztázottsággal kapcsolatos hiányérzetének ad hangot, bírálatát meg nem hallani és meg nem fontolni nem lenne ildomos. Hiábavaló lenne bizonygatni, hogy az általam használt kultusz-fogalmat igenis kellőképpen definiáltam, vizsgálódási szempontjaimat megfelelő módon tisztáztam.

Ha az olvasómnak van ilyen hiányérzete, akkor törekednem kell az eddiginél nagyobb világosságra, vizsgálódási műveletem élesebb fogalmi körülhatárolására.

Más kérdés, milyen viszonyban vannak kutatásaim Dávidházi Péter Shakespeare-kultuszról írott fejtegetéseivel, s hálás vagyok opponensemnek, hogy ennek elmondására idézett megjegyzésével alkalmat adott. Egészen más dolog egy irodalmi kultusz születésének pillanatáról (hiszen tíz év a történelemben csak egy pillanat) kinagyított képet adni, szellemi mikroszkóppal követhető elmozdulásokról beszámolni, s megint más egy több évszázadra kiterjedő, két kultúra (az angol és a magyar) szellemi terét betöltő nagy kultusz teljes természetrajzát adni és történetét áttekinteni.

„Az értekezés – állapítja meg Szigeti Lajos Sándor is – a József Attila-kultusznak csak a születésével és a kezdeteivel foglalkozik, a munka igazi hozadéka tehát későbbre marad.” Bizonyos tudományszakok, mint például a paleontológia, vagy a világmindenség keletkezésével foglalkozó teóriák, ha úgy tetszik, teljes figyelmüket tárgyuknak „csak a születésére és kezdeteire” fordítják, s művelőik nem érzik úgy, hogy emiatt „munkájuk hozadéka későbbre marad”. A Biblia első lapjai sem vesztik fontosságukból amiatt, hogy „csak” a Genezissel bíbelődnek. Egy kultusz születése tehát még nem azonos magával a kultusszal. Az általam vizsgált stádium ilyen prenatalis és részben posztnatalis állapot. Ki merné azt állítani, hogy a születő emberi lényt csak világgrajövetele után érdemes tanulmányozni? S akkor is csak olyan tulajdonságait, amelyek egy kifejlett emberi egyedével megegyezők?

A beállítódásnak, a szokásrendnek és a nyelvhasználatnak egész sor más sajátosságával, a kritikai magatartás kultikus irányba mutató felfüggesztésének sokkal korábbi stádiumával kell számolni a József Attila halálát követő napokban, hetekben, hónapokban, majd néhány évben, mint a Shakespeare halálát követő években, évtizedekben, századokban. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy mindkét folyamatnak vannak olyan lényegi közös sajátosságai, amelyeket egyaránt kultikusnak nevezhetünk, s ehhez a „kultusz” terminust nem kell a Dávidháziétól eltérő értelemben használni. Kérem tehát, hogy értekezésemet ne csak a kultuszról, hanem a geneziszről szóló tanulmányként is ítélje meg a tisztelt bizottság.

Nem fenyegeti nagyobb veszély a kultusz kutatását, mint a sablon eluralkodása. Hiszen az irodalmi kultusz fogalmi, szokásrendi, nyelvi mintájául szolgáló vallási magatartásmódok, hagyományok köre korlátozott. Főként a keresztény, esetleg a görög-római vallási, mitológiai szertartáshagyomány bizonyos elemei állnak rendelkezésre. A vizsgálódásokban nem sok örömmünk telne, ha minden kultikus tiszteletben részesülő alkotóról csak annyi derülne ki, hogy ő is Isten másodszülöttje, mint Shakespeare volt. A kultuszkutatás akkor kezd érdekessé válni, amikor az elemző ráébred, hogy a sors, az emberi alkat, a pálya, az életmű és – hogy tömör egyszerűséggel fejezzem ki magam – a korszellem sajátosságai a tiszteleti formákat más anyaggal töltik föl, s visszahatásként mássá is alakítják minden esetben. Elegendő itt arra utalni, hogy József Attila öngyilkos lett, Shakespeare pedig nem, s ez a tény más-más feladatot rótt az eltökélten magasztalni kívánó kortársakra és utódokra.

A sors lehetővé tette számomra, hogy egy hallatlanul gazdag, József Attilára vonatkozó empirikus anyaggal, a hirtelen elhunyt Bokor László hagyatékában fennmaradt József Attila-irodalommal beható ismeretségre tegyek szert. Dávidházi könyve és a vele való évekig tartó, a Shakespeare-könyv szűkebb témakörét messze meghaladó együttműködés adott értelmet eme anyag azon döntő többségének, amely

a hagyományos értelemben vett kritikátörténet nézőpontjából értelmezésre méltatlan, használhatatlan selejt lett volna. Az anyag feldolgozása során azonban természetesen alkalmazkodnom kellett annak sajátosságaihoz, s ez vezethetett oda, hogy „nem teljesen azonos kultusz-fogalommal” dolgozom, mint Dávidházi Péter.

Ami az általam sajtó alá rendezett és jegyzetelt *Kortársak József Attiláról* című dokumentumgyűjteményt és ennek az értekezéshez való viszonyát illeti: igaz, hogy az évtizedek óta gépiratos formában megjelenésre várakozó szövegegyüttes sok szöveget tett már megjelenése előtt azoknak, akik hozzájuthattak. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a publikált és a nyers változat azért mégsem azonos egymással. A főszövegeket meg kellett tisztítani például olyan írásoktól, amelyek nem József Attiláról szölettek, s eléggé fontos új szövegeket magam is találtam a sajtó alá rendezés közben. A Bokor-féle jegyzeteket pedig gyakorlatilag újra kellett írni. Márpedig a jegyzeteknek ebben a dokumentumgyűjteményben egyáltalán nem elhanyagolható szerep jut. 1980 őszén kezdtem el a sajtó alá rendezés munkáját, és évek kemény munkájának eredményeként, csak 1987 végén látott napvilágot a három kötet. Főlegesen dolgoztam volna?

A mélyebb különbség azok között, akik „csak felhasználták” a Bokor-féle gyűjteményt és köztem, aki – mint Szigeti Lajos Sándor megállapítja – ebből doktori disszertációt írtam, abban áll, amire már fentebb utaltam: a kultusz-kutatás szempontjainak megfelelően felértékeltem, s kiaknázzhatóvá tettem a kollekciónak egy hatalmas hányadát. Aki ezekből az írásokból a költőről való bármiféle új filológiai, életrajzi, poétikai, kritikai ismeretet kíván meríteni, esetenként akár tíz oldalakat is átlapozhat anélkül, hogy idézhető passzushoz érkezne. Én ezt a kötet-szöveget fogtam faggatóra és hasznosítottam, kapcsoltam be a József Attiláról való gondolkodásba. Ezt a feladatot nemigen lehet végrehajtani másként, mint tagolt, rendezett, interpretált, tehát gondolatilag egyáltalán nem feldolgozatlan, ámde bőséges idézéssel. Ezért a konkrét esetben nem értek egyet bírálómmal abban az általában egyébként igaz megállapításban, hogy a „kevesebb többet mondana”.

Tamás Attila záró ellenvetése, ahol munkám irodalomtudományi hasznosításának lehetőségét veszi számba, majd az ilyenfajta kutatások tudományközi jellegére hívja föl a figyelmet, még komplexebb, mint nyitó kritikája volt. Amennyiben azt a mondatát: „ha nem kerül sor végül annak alaposabb értékelésére, hogy »milyen kulturális értékek születését segítette elő...« a kultusz”, dolgozatom kritikájaként kell értenem, akkor erre egyrészt azt a választ adhatom, hogy az értekezés egy publikálendő könyv részét képezi, s ebben, legkésőbb a záró fejtegetésekben kifejezetten sor fog kerülni az opponensem által igényelt „alaposabb értékelésre”. Ezt akár kétségbe is lehetne vonni, ha már az eddig olvasható részletben nem lennének megadva az ígért következtetések premisszái, sőt, helyenként felső tételei. Igazolásul a nekro-logikáról írott fejezetre utalok, amelyben a közelmúlt József Attila-értelmezése tudományosan is egyik leginkább végiggondolt változatának, a „kései József Attila” formulának az „archeológiáját”, elfeledett, tudomány előtti előföltevéseit igyekeztem felszínre hozni, azt sugallva, hogy korunk e fontos, a népi demokrácia hivatalos József Attila-értelmezésével előbb látens vitát folytató, majd az eredendő értelmezési hagyományhoz mind nyíltabban visszatérő kritikátörténeti és szaktudományos fejleménye a kultikus beállítódásra vezethető vissza.

A kultusszal való foglalatосkodás indokltságát éppen az adja meg, hogy kiszabadítjuk az irodalmat és az irodalomtudományt szándékos vagy kényszerű elszigetelődéséből, és bekapcsoljuk a kultúra eleven vérkeringésébe. A sterilen szaktudományos kérdésfőltevéseket visszavezetjük (kulturális) életbeli alapjukra. József Attila szárszói újratemetését (hogy egy eleddig még nem tárgyalt kultikus jelenségre utaljak) szakadék választja el – mondjuk – az *Elégia* című vers értelmezésétől. Lehet arra az álláspontra helyezkedni, hogy ez a szakadék indokolt és fenntartandó, s hogy az irodalomtudósnak legalábbis be kell érnie az *Elégia* címet viselő szöveg értelmezésével. Én ellenben azok közé tartozom, akik szerint a szakadékok csak a táj felszínét tagolják, s nem számolják föl a vidék egységét.

A József Attila-kultusz feltérképezésével, másrészt, azt szándékozom demonstrálni, hogy a művek befogadása és értelmezése során ugyan mindig számolni kell az olvasó előfőltevéseivel, de a befogadó sohasem olyan mértékben egyéni és szuverén, mint ahogy esetleg szereti hinni magáról. Bizony-bizony odaadja magát közös előfőltevéseknek, olyanoknak, amelyek bizonyos alapelemeikben évtizedekig, akár évszázadokig fennmaradnak. Az irodalmi kultusz ilyen viszonylag állandó (bár egyúttal természetesen folytonosan alakuló) értelmezési keretet biztosít, amelyet az olvasó egyedek tudva vagy tudatlanul elfogadnak.

A kultikus beállítódást persze lehet, és talán érdemes is bírálni, olvasói önfeledtségünk, megindultságunk megnyilvánulásait lehet restellni és szégyellősen takargatni. Ha ezt tesszük, akkor úgy járunk el, mint a felvilágosodás gondolkodói, akik egyszer s mindenkorra megszabadították önnönmagukat a múlt terhes és homályos örökségétől. Magukat igen, mások azonban, akiknek ez a múlt nem volt olyan terhes és nem találták olyan homályosnak, mások tehát nem hagyták magukat megszabadítani. Úgy vélem, hogy az én feladatom, amikor a kultusz születését leírom, ellentétes a kultusz-kritika törekvéseivel: biztosítani szeretném a tudományos tapasztalat gravitációját, visszarántani az intelligibilis szférájába való bezárkózásra, elidegenedésre hajlamos szakismeretet a kultúrába.

Az imént kitértem a doktori értekezés helyzetére egy nagyobb egészben, a József Attila-kultusz születéséről szóló monográfia tágabb kontextusában. Rész és egész viszonyának kérdéséhez Szigeti Lajos Sándor is reflexiókat fűzött. Hozzájuk kapcsolódva a korábbiakhoz két dolgot szeretnék hozzátenni. Egyrészt azt, hogy igaz: az egész annak rendje-módja szerint óhatatlanul módosítani fogja az eddig olvasható rész értelmét. Hogy mást ne mondjak: a gondolatmenet szempontjából legfontosabb fejezet közzététele még hátravan. Itt azoknak az írásoknak az elemzésére kerül sor, amelyeknek legközelebbi rokonait a XIX. század második felében klasszikus magaslathoz emelkedő „emlékbeszéd” műfajában találhatjuk meg. Az emlékbészében a rituális elem, olykor a kifejezetten kultikus beállítódás és a tudományos elmélyültség, esetenként akár komolyan kritikai szempontok érvényesítése ötvöződik elválaszthatatlanul. Ebben a fejezetben válik majd láthatóvá, hogyan emelkedik át a tudományos komolyság, szakmai hitel igényével fellépő szövegekbe a tudomány-előttes kultikus séma. Az emlékbészéd az a Gibraltár, amelyen át ki lehet jutni a kultusz Földközi-tengeréről a József Attila-értelmezés Atlanti-óceánjába.

A koncepció mindazonáltal, amely a munkám egészében megvalósul, már most is tökéletesen megszilárdult, a kritikai megjegyzések, köztük nagyra becsült opponenseim nagyon tanulságos fenntartásai is a részletek javításához, a hibák kiküszöböléséhez.

léséhez, nem pedig a szöveget lebontásához és újraszövééséhez segítenek hozzá. A tervezett fejezetek egyébiránt már csak azért sem forgathatják föl alapijában a jelenlegi rendet, mert a kultusz megnyilvánulásainak más vonatkozásait, mintegy az eddig leírtakhoz képest mellérendelten, bővítőleg fogják kifejteni, mint például az újratemetések megtárgyalása. Arra biztatnám tehát opponenseimet s a tisztelt bizottságot, hogy nyugodtan ítékezzenek értekezésemről, mint egy általam ebben a formájában is vállalt késztermékről.

Az interdiszciplinaritásra vonatkozó fejtegetéseivel Tamás Attila érzékeny húrokat pendített meg bennem. Való igaz, a József Attila-kultuszra vonatkozó, szándékosan és hangsúlyozottan irodalom-közelben maradó vizsgálódásaim során akaratlanul is szembesülnöm kellett lélektani, szociológiai, történettudományi (nem utolsósorban politikatörténeti), s hozzátenném, hagiográfiai, retorikai és más olyan szaktudományos kérdésekkel, amelyek területén kompetenciám nagyon is korlátozott. Nem áltatom magam azzal, hogy a feltornyosuló kérdésekre bármikor is minden szakmai igényt kielégítő válaszokat tudok majd adni. Ebből azonban két dolog következik: egyrészt annak ábrándja, hogy egyszer talán kialakulnak olyan, több tudományág szakértőinek munkáját összehangoló kutatócsoportok, amelyek egy-egy, a kultuszhoz hasonló komplex jelenség többoldalú elemzésére képesek lehetnek. A másik, hogy jelen munkámnak elsősorban az irodalomtudomány számára való hasznosságában bízom.

Ehhez a szakterülethez való hűségem, gondolom, nem igényel különösebb bizonyítást. Azok közé az irodalomtörténészek közé tartozom, akik párhuzamosan több terepen működnek. A kultusz kutatással egyidejűleg József Attila prózai értekezéseihez írok textológiai, filológiai és esztétikátörténeti jellegű jegyzeteket, s emellett versértelmezések sorát készítem. Úgy vélem tehát, hogy a József Attila-kultusz vizsgálata során nyert tapasztalataimat a „szöveg-arculatúnak mutakozó nyelvi műalkotások” elemzésében kamatoztatva, mindannyiszor visszakanyarodom a legszorosabb értelemben vett irodalomtudományi kérdésekhez.

Az eddigiekben, úgy érzem, szert tettem arra a lendületre, amellyel egy olyan elméleti-módszertani problémaköteggel is birokra kelhetek, amelynek érintése a három opponensi vélemény egyikéből sem hiányzik, de amely legnagyobb hangsúllyal és legkifejtettebben talán Horváth Iván írásában fogalmazódott meg. Az opponensem által a dolgozatban kimutatott két igazságfogalom problémája munkám legmélyebb szemléleti alapjait érinti. A kultusz mint olyan nemigen lenne leírható, ha nem élnénk azzal az igazságfogalommal, amelyet Horváth Iván relatívnak nevez, s amelynek használata folytán az értekezés szerzője az időszzerűség fényében tündökölhét. Szívesen sütkérezem ezen a napon, s úgy hiszem, erre rá is szolgáltam. Ám azt a borulatot is megadóan elviselem, amely amiatt keletkezik, hogy vissza-visszazuhanok a megszokott, reflektálatlan igazságfogalom szintjére. Szerencsére árnyékban is szeretek lenni. Mi tagadás, úgy vélem: tény, hogy József Attila nyomorgott is, nemcsak nyomorrepertoárt gyártott. Horger súlyosan megbántotta őt akkor is, ha nem őmiatta nem fejezte be az egyetemet. Kultusza is, nemcsak azért támadt, mert öngyilkos lett, mert lesajnálták életében, hanem azért is, mert időtálló remekműveket írt. Ki merem jelteni, mint közvetlenül birtokba vehető igazságot, hogy a *Harmatocska*, a *Holt vidék*, a *Medvetánc*, az *Ars poetica* és a *Flóra* időtálló remekművek. Je vous jure que c'est beau.

Bizonyos, hogy ez a kettősség módszertani inhomogeneitáshoz vezet. Metodológiai bizonyára roppant izgalmas vállalkozás lenne megírni a kultusz születését a reflektálatlan igazságfogalom teljes kiküszöbölésével. Engem azonban az ilyen experimentum nem vonz. Igyekszem ugyan háttérbe szorítani vagy zárójelbe tenni a hagyományos igazságfogalmat, mert jó érzés lebegni a relatív igazság közegeiben. A Horváth Iván felismerésében rejlő kritikai elemet annyiban mindenképpen elfogadom, hogy a spontán, ellenőrizetlen tényhivatkozásaimat, a vigyázatlanságból eredő, elvétésszerű, fakticista csökevényeket (bizonyára számos ilyen lehet), igyekszem majd kigyomlálni, illetve megfelelő körmönfonsággal átfogalmazni. Abban azonban továbbra sem fogok hinni, hogy nincs ténylegesség, vagy ha van, akkor megfogalmazhatatlan, s csak történetek vannak, illetve csak ezek ragadhatók meg. Vagy csak ezek megragadására és játékuik lejegyzésére érdemes törekedni. Nem mondom le eztán sem arról a reményről, hogy e történetek mögé is be lehet pillantani.

Ugyanis József Attila komor föltámadásának titkát akarom megfejteni, nem pedig a probléma körül, annak érintetlenül hagyásával, hibátlan akrobatamutatványokat végrehajtani. Vannak esetek, amikor úgy vélem, a cél érdekében föl kell függeszteni a felfüggesztéseket, s ki kell jelentenem, hogy „A temetés valóban szerény, szegényes volt”, vagy állást kell foglalom „az életmű egésze iránti érdeklődés” indokoltsága mellett, az egyes korszakokat a többi rovására kiemelő eljárásokkal szemben. A két igazság közötti igazságtevés különösen az emlékbeszédéről szóló, említett készülő fejezet esetében fog kiéleződni, épp ennek kétarcúsága: bizonyító és egyúttal (kultikus) megfellebbezhetetlenül ítélező jellege miatt.

Épp az ilyen régimódi, magabiztosan hangzó aranyigazságok kijelentésére való vállalkozás az, ami az opponensem által szóvá tett cinizmust látszattá fokozza le. A „kultuszpanel”, „nyomorrepertoár” terminusok és rokonaik, elismerem, elidegenítő hatást kelthetnek. Éppen ezért érzem szükségét annak, hogy nyilvánvalóvá tegyem: mögöttük valóságos szenvedés és valóságosan kiemelkedő szellemi teljesítmény rejlik. A prágai múzeumban látott egyik Rubens-képpel szemléltethetem álláspontomat. A kép egy mártírt ábrázol, akit kegyetlenül kínoznak, s aki enyhületet, sőt, talán menekvést remélve fordítja fohászkodó tekintetét az ég felé. Onnan azonban bájosan mosolygó angyalok csak egy mártírkoszorút hoznak a szerencsétlennek. Karriertörténet ez is, hiszen közeleg a megdicsőülés pillanata, az égi masinéria beindult, a későbbi szentté avatás biztosítva van, nem kétséges azonban, hogy mártírunk elengedné ezt a dicsőséget, ha még néhány békés évet nyugodtan élélhetne a siralom völgyében. Én azt remélem, hogy sikerült értekezésemben a Rubens-kép mindkét aspektusát (a hitért vagy a hivatásért való tényleges kinszenvedést és a helytállásért kijáró, a legmagasabb helyről jövő, posztumusz kitüntetés) megmutatnom.

Idetartozónak vélem Tamás Attila töprengését ama kérdés fölött, hogy a költő „keserű megdicsőülése” rangosabbnak mutatkozás csupán vagy indokolt rang-elismerés, hogy a tragikus halál után létrejött mesterséges fényburok védi a feledéstől a műveket vagy tényleges helyükre kerültek? Személyes véleményem szerint a dilemmára adott második válasz az igaz. A József Attila-kultusz születésének leírása egészében erre szolgál közvetett bizonyíték gyanánt. Annak a folyamatnak a bemutatására törekedtem, amelynek során létrejött a költő alakja és életműve körül egy széles körű, minden regiszterben érvényesülő közmegegyezés, amelynek végeredményeképpen visszavonhatatlanul fölnyílt a szorosabban vett kritikai maga-

tartással szemben az egzegézis gyakorlata, amikor nem annyira azt kell vizsgálni, jók-e a költő művei, hanem azt, hogy miért és hogyan jók? Tehát, ha úgy tetszik, a kultusz a látszatoknak, a káprázatoknak, félig igazolható kijelentéseknek olyan rendszere, amelyen keresztül az életmű tényleges értéke nyilvánul meg. Olyan rangosabbnak mutatkozás, amely a tényleges rang fölismerésének egyik legitim módja.

József Attila irodalmi-kulturális közvéleményben elfoglalt helyének módosítását vagy radikális megváltoztatását, egy kiépült kultusz lebontását ma már csakis hiperkritika révén lehet elérni. Hiperkritikán azt értem, ha József Attila újraértékelését immár nem Mécs Lászlóval, Reményik Sándorral, Bányai Kornéllal, Sértő Kálmánnal szembeesítve kísérik meg, hanem Illyéssel, Szabó Lőrincsel, Babitscsal, Adyval, Petőfivel, Balassival, Gottfried Benn-nel, Valéryvel szemben marasztalják el, utasítják szerényebb helyre. Effajta hiperkritikai törekvések eddig is voltak, eztán is lesznek, s nem lehet kizárni, hogy ideiglenesen vagy tartósan sikerrel járnak. Velük szemben azonban nem kevésbé óvatosnak kell lennünk, mint a kultusz megnyilvánulásaival szemben. Érvényük néha nem nagyobb, mint a meteorológiai előrejelzéseké. Gyakran önbeteljesítő jóslatokként funkcionálnak, azaz az irodalmi haruspexek azért prófétálják az értékcsökkenést, mert szeretnék, ha az bekövetkezne.

A két igazság kérdésköréhez tartozónak vélem Tamás Attila ama fejtegetését, amelynek konklúziója szerint: „Élet és mű között végső soron egyaránt fontosak a kapcsolatok és a határok.” Ezzel a következtetéssel tökéletesen egyetértek. Attól tartok tehát, hogy a lírai én és az életrajzi én relációjával kapcsolatos nézeteimet – nyilván megfogalmazási módom homályossága miatt – opponensem nem pontosan értette meg. Értekezésemben folytatott polémiám éppen a kettő egyoldalú és túlzó különválasztása és szembeállítás ellen irányult. Az elválasztást az irodalmi művek értelmezése, bizonyos irodalmi jelenségek elemzése során indokoltnak, sőt, elengedhetetlennek tartom, ahogyan – úgy vélem – Tamás Attila is. Amikor azonban ez öncélú, automatikusan alkalmazott distancírozássá válik, akkor az irodalom létmódja, a befogadás reális folyamatai ellenében, a pedantéria akadékoskodása gyanánt hat. Amikor pedig a befogadás folyamatába is behatol ez a féligazság, akkor egyfajta mai précieux magatartásnak szolgál alapul. Én azért különböztettem meg az élményt és a művet, a lírai és az életrajzi ént, hogy azután annál plasztikusabban elénk álljon összeforrásuk a befogadás folyamatában. Amikor a kultusz „naiv” módon rendszerezen egymásra vonatkoztatja a költeményben elhangzó állításokat és az egyén és közösség életében valóságosan megtörtént eseményeket, akkor a jobb megértés, az autentikus befogadás számára a legkevésbé sem idéz elő hátrányosabb pozíciót, mint amelyet azok az értelmezők foglalnak el, akik a referenciák kérdését nagyvonalúan zárójelbe teszik.

Az elvi problémák közül utolsóként egy olyan kérdéssel foglalkozom, amellyel mindenki szembetalálja magát, aki – akár kutatóként, akár a kutatás kritikusaként – kapcsolatba kerül az irodalmi kultusz jelenségeivel: hogyan viszonyuljunk azokhoz a magatartásmódokhoz, megnyilvánulásokhoz, amelyeket a doktori értekezés taglal? Vállaljuk-e a kultikus beállítódást vagy mindenáron igyekezzünk tőle megszabadulni? Mindhárom bírálóm esetében bizonyos averziót, szabadkozást, szinte ösztönös elhatárolódást éreztem a tárgyalt beállítódással szemben. Tamás Attila például azt írja: „nem csupán valamiféle kultikus szemlélet kapcsolhatja szorosan egymáshoz, hiszen a tények szigorúbb vizsgálata sem cáfolja összefüggéseik meglétét.” Szigeti Lajosból

Baka István emlékének ápolása kapcsán bukik ki a következő vallomás: „magának a kultusznak – bármily sajnálatos is az irodalomtörténész szemében (az én szememben) – igenis van figyelemfölkeltő szerepe...” Egy másik helyen azt veti a szememre, hogy „meg sem próbálom szétválasztani az ún. kultikus természetű anyagot az immanens értelmezésektől”. Horváth Iván esetében nem jelentkezik mindez ilyen árulkodóan, de az idegenkedés jelei nála is megmutatkoznak, például ott, ahol így ír: „ha... József Attila tevékenységét egy olyan játszma lépéseiként elemezzük, amelynek célja a kultuszképzés,...”

Opponenseim tehát némi rosszallással, fejüket csóválva, a kívülálló józanságával veszik szemügyre ezt a különös megszállottságot. Magatartásuk csak azon a feltevésen alapulhat, hogy ők maguk egy, a kultikus beállítódást meghaladó, magasabb rendű, torzításmentes, autentikus befogadói magatartás birtokában vannak, egy archimédészi ponton állnak, amelyen ezt az atavisztikus viselkedést, olvasói hamis tudatot el lehet ítélni. Tagadhatatlan, hogy minden konkrét cselekedethez, gesztushoz képest föl lehet venni külső, kritikus nézőpontot. Horváth Ivánnak igaza van akkor, amikor a bűnbakképzés során az egyes, bűnbaknak kiszemelt személyiségekkel, közösségekkel szemben elkövetett igazságtalanságokkal fölveszi a harcot. Nem várható el Tamás Attilától vagy Szigeti Lajos Sándortól, hogy azonosítsák magukat bizonyos szeretlen, groteszk befogadói megnyilatkozásokkal.

A tőlük való elhatárolódás vagy idegenkedés, egy-egy túlzó megfogalmazás elutasítása azonban még nem jelenti azt, hogy maradéktalanul meghaladtuk a kultikus beállítottságot. Nem tudom, megvalósítható-e olyan olvasói magatartás, amelynek során az olvasó az összes benne működő előföltévést tudatosítja, kézben tartja és ellenőrzi, s a kultusznak való behódolás leghalványabb jeleit is nyomban kiirtja magából? S ha megvalósítható, megéri-e a fáradságot? Nem tudom, ki lehet-e lépni egy érvényben lévő kultuszból másként, mint a kultusz tárgyát képező életműtől való elfordulással, tőle való elhatárolódással? Azaz: a József Attilához való pozitív viszony határai vajon nem esnek-e egybe kultuszának legtagabb értelemben vett határaival? Óvatosabban fogalmazva: állíthatja-e biztonsággal magáról valaki, aki József Attila költészete iránt megbecsülést érez, hogy befogadói magatartását legalábbis nem színezi a kultikus beállítódás szublimált tényezői? Vajon a József Attila-értés elmélyülése és a kultikus mozzanatoktól való elszakadás mértéke egyenes arányban áll-e egymással?

Allításaimmal és kérdéseimmel egyaránt opponenseimnek a kultusszal szembeni – remélem, inkább csak vélt, mint valóságos – tartózkodását szeretném csökkenteni. Osztozom velük a szélsőségek, avítságok, gyermetagségek elutasításában, de azt gondolom, hogy a befogadásnak ezt a több évtizedes hagyományát nem lehet büntetlenül megtörni. Azt a lehetséges félreértést is szeretném eloszlatni, mintha a kultusz eleve csak azon a ponton kezdődhetne, ahol a valóságos összefüggések hiteles figyelembevételre torzulást szenved. A kultikus beállítottság nagyon is gyakran támaszkodik ugyanazokra a tényekre, amelyeket „hideg fejfel” is jóváhagynánk. „Az idegzete felbomlásával küzdő lírikus költő vallomása”-ról természetesen nem gondolom azt, hogy ez csak a kultusz ráfogása, s eszemben sincs azt állítani, hogy „a tények szigorúbb vizsgálata” cáfolná „összefüggéseik meglétét”. A kultusz itt ráépül a betegséggel való viaskodás tényeire.

Távol áll tőlem, hogy tagadjam azt, hogy az *Ülni, állni, ölni, halni* című versben tetten érhetők a nyelvi agresszivitás jelei, netán bizonyos öngyilkossággal kapcsolatos fantáziák, amelyekre Horváth Iván joggal hívja fel a figyelmet. Ha azonban dilemmaként vetődik föl a kérdés: vajon a versben valamiféle irracionális mélységekből föltörő sejtelmek fogalmazódnak meg, amelyek később részben beteljesednek, vagy inkább az ötletek pazarló áradata áll előttünk, nem zárva ki a pálya alakulásának és befejezésének számtalan más lehetséges módját, akkor én ez utóbbi álláspontot foglalom el. Egyáltalán nem bizonyos ugyanis, hogy ha József Attilának sikerül egy korábbi öngyilkossági kísérlete, például ha Szántó Judit nem ébred föl arra, hogy a költő kinyitotta a gázcsapokat, akkor is ugyanilyen borzongással olvasnánk a „vonat elé leguggolni” sort. A kultusz itt is valóságos „öngyilkos fantáziák”-on alapul, „csupáncsak” e fantáziák keletkezésekor még meg nem lévő hangsúllyal látja el őket, az ösztönösen megelőlegezett és a ténylegesen megvalósult öngyilkosság között direkt összefüggést teremtve.

Ha Horváth Iván a saját bevallása szerint sem képes „a vers szövegét olvasva nem tulajdonítani fontosságot ölés és halál együttes szerepeltetésének, egyszóval az öngyilkosság motívumának”, akkor ennek elsődleges oka maga az öngyilkosság sokkoló ténye, tehát valami, ami megelőz minden kultikus beállítódást, s a „vonat elé leguggolni” sornak a végzetes tethetz való kapcsolásához ebben az értelemben valóban nincs szükség arra, hogy az asszociáló alany részt vegyen a kultuszban. Eredendően nem beszélhetünk egy semleges, közömbös tényre rátelepült, azt tragikus összefüggésbe erőszakoló szemléletmódról. Elvileg úgy is gondolhatta valaki, hogy „jól tette”, „megérdemelte” a költő, „azt kapta, ami neki jár”. Lehetne a „vonat elé leguggolni” sort akár kárörömmel is olvasni.

Én mégis kétirányú vegyülést látok itt a megdöbbentő hír és a költő iránti, az átlagosnál jóval nagyobb megbecsülés között. A tiszteletet kultikussá az öngyilkosság teszi, ez utóbbi pedig felszívódik a művek értékelésébe és értelmezésébe, elveszíti nyers tény jellegét. Talán nem sértődik meg Horváth Iván, ha azt állítom, hogy a verssor és a költő halála között összefüggést teremtve ő is a kultusznak hódol. Ez nyilvánvalóvá válik akkor, amikor az „életem, te választatod” sornak azt a leszűkítő értelmezést adja, hogy „mármint aközött [kell választani], hogy megtartsa vagy visszaadja életét”, hiszen az idézett sor arra a dilemmára is vonatkozik, hogy: „vén pókomnak méhet adni, / öregasszonyt cirógatni”! A kultikus beállítódás kikerülésének tehát mindannyiunk számára igen-igen csekélyek az esélyei. Ez az attitűd nem valamiféle keneteljes kegyeletesség kinyilvánítása, amitől önmagukra adó, disztिंगváltabb elmék előkelően elzárkózhatnak. Ilyen illúzióhoz csak az olyan újabb keletű aufklérizmus ragaszkodhat, amelyről fentebb már szót ejtettem, s a kultikus beállítódástól mindenáron történő elszakadásra csak napjaink öntelt egoista olvasója törekedhet, aki magát erőszakosan művész és mű fölé tolja.

Nem könnyű feladat az elvi-módszertani problémafölvetésekre adott válaszok után illő rövidséggel reagálnom a rendkívül szerteágazó, az egyszerűség kedvéért irodalomtörténeti részletkérdésekként összefoglalható opponensi megjegyzésekre. Ezek egyik csoportja a József Attila-kutatás területén az utóbbi időben elért eredményekre, vitás kérdésekre való reflektálásom hiányát vagy esetleg vitatható voltát érinti. Az olyan típusú kritika által, amelyben Szigeti Lajos Sándor számon kéri rajtam az *Ülni, állni, ölni, halni* című vers kapcsán az infinitívuszos versről általa írott valóban nagyon

kiváló tanulmányra való hivatkozás elmaradását, vagy amelyben felhívja a figyelmet Lengyel András tanulmányaira, nem igazán érzem magamat találva, mert dolgozatomnak nem tárgya József Attila költeményeinek értelmezése vagy elemzése. (Lengyel utolsó kötetről mellesleg igen terjedelmes kritikát írtam a Holmi című folyóirat számára.) Bókay vagy Gyertyán nem művek értelmezőiként szerepelnek az értekezésben, hanem a bűnbakkeresésről írott fejezet akaratlan hőseiként. Balogh Lászlót illetően félreértésről lehet szó. A jeles szerzőnek én nem ismert kismonográfijából idézek, hanem egyik olyan terjedelmes tanulmányából, amelyet ő még a világháború alatt, tehát az általam vizsgált időszakban publikált.

Horváth Iván azt veti a szememre, hogy Bókayval és társaival a bűnbak-kérdésben túlzottan elnéző, Szőke Györggyel vagy Gyertyán Ervinnel pedig túl szigorú vagyok. Ha így lenne, ez szándékom ellen történt. Az említett kutatók példájával azt szerettem volna szemléltetni, hogy ha egyszer a bűnbakképzés folyamata beindult, milyen nehéz belőle száraz lábbal kilépni. Abban igaza van opponensemnek, hogy akik Bókayt és társait bírálták, s Horváth Ivánnal egyetemben én is ezek sorába tartozom, azok a bírált szerzőket nem tették bűnbakká, s a distinkció megtételére ezen a ponton nagy gonddal ügyelni fogok. Azt azonban bírálóm is elismeri, hogy a tollak, amelyek Bókayék eljárását a Révai-féle anatómiával rokonították, kissé nagyon erősen fogtak. Magamról is beszélek. Horváth Iván hiába vállalja magára a Bókay-kritika ódiáját, a szóban forgó szöveget mindketten aláírtuk, vállaltuk, tehát követelem a részemet a felelősségből. Idetartozik a Sárközy Péterrel folytatott kritika elmaradásának kérdése. Sárközy értekezésem benyújtása óta egy könyvet publikált *„Kiterítetek ügyis...”* címmel. Itt közvetlenül is foglalkozik a kultusz-kutatás lehetőségeivel, s maga a könyv számos ponton érint az értekezésben tárgyalt problémákat. A munkám könyv-változatában, ha akarnám, sem kerülhetném meg Sárközy álláspontjának kritikai számbavételét. Azért, mindenestre, hálás vagyok minden kritikusomnak, ha újabb olyan adalékokra hívják föl a figyelmemet, amelyek beépítése munkám színvonalának javára szolgál.

Ilyenekre Horváth Iván opponensi véleménye jó néhány példát nyújt: többek között Gelléri Andor Endre emlékezés-részletére, Herczeg Andor és Andrására, a Móra-publicisztikára gondolok. Ugyanilyen köszönettel nyugtázom Szigeti Lajos Sándor olyan megjegyzéseit, mint Juhász Gyula előszavai más induló költők kötetéhez. Itt csak annyit jegyeznek meg, hogy ez épp az én malmomra hajtja a vizet. Én ugyanis nem azt állítom, hogy Juhásznak a *Szépség koldusa* kötethez írott előszava idézte elő a kultuszt, hanem azt, hogy a kibontakozó kultusz inkorporálta Juhász előszavát, amely eszményi módon illeszkedett a kultikus keretekbe. A szegedi költő más költőkre vonatkozó ugyanilyen szellemű szövegei kiestek a kollektív emlékezetből, mert ezek körül nem alakult ki kultusz. Az „akaratlan” jelző beillesztésére vonatkozó javaslatot is elfogadom, s írásom érzékeny olvasásának jelét látom benne.

Vannak olyan pontok értekezésem gondolatmenetében, ahol elfogadom a kritikai megjegyzéseket. Ilyen például Horváth Iván opponensi véleményében az a hely, ahol a Németh Andort illető „polgári esztéta” kifejezést teszi szóvá. Kedvenc szerzőm, Németh Andor esetében valóban rossz beidegződéssel követtem a türelmetlen marxista kritika minősítéseit, amelyek sorába egyébként kisebbsésként beletartozik József Attila [*Hová forduljon az ember...*] kezdetű verse is. Szigeti Lajos Sándortól és Tamás Attilától elfogadom azt a figyelmeztetést, hogy a jegyzetekben a korrekt tájékoztatás

érdekében a hivatkozott vagy idézett írárok első megjelenésének helyét, nem pedig a *Kortársak*-beli utóközlés lapszámát kell feltüntetni.

Van, természetesen, néhány olyan pont, ahol a kritikai megállapítások nem bírtak jobb belátásra. Az ilyen helyeket csak egy-egy kiragadott példával szemléltetem. Azzal például, ahogyan Horváth Iván József Attila Babits-pamfletjét értékeli, nem tudok egyetérteni. Lehet, hogy opponensem nem tántorítja el véleményétől az a körülmény, hogy József Attila egy 1933. március 2-án kelt magánlevelében korábbi támadását őszintén megbánta a következő szavakkal: „esztétikától idegen és magam elől is elrejtőző impulzusok kényszerítettek, hogy Önt bizony durván megtámadjam, lelkiismeretem egyre ösztökél, hogy ezt a csorbát kiköszöröljem.” Ezért, hogy megingassam eltökéltségét, hozzátenném, hogy Kosztolányitól nem lenne nagyon nehéz pajtáskodó kritikákat idézni. Többet mondok: mielőtt nekidurálta volna magát Adyról kialakított különvéleménye megfogalmazásának, ugyanolyan kritikátlan, hozsannázó hangnemben nyilatkozott halott költőtársáról, mint az Ady-irodalom átlaga. Arra is fölhívom opponensem figyelmét, hogy a korban nemcsak a szervilis méltatás volt divatban, hanem a nem kevésbé lapos szarkasztikus, pamflet-ízű nonkonformista kritika is, egyebek között, de nem kizárólagosan avantgárd körökben, amelynek épp Babits volt az egyik kedvelt célpontja. Rímbohócnak nevezni Babitsot, amint ezt egy jelentéktelen avantgárd szerző tette, semmivel sem nagyobb teljesítmény, mint kritikátlan elismeréssel övezni. Folytathatnám érveimet, amelyek fedezete mögött kitartanék eredeti álláspontom mellett.

Szigeti Lajos Sándor okfejtésével szemben egyebek között ott vetem meg a lábam, ahol opponensem nehézséget lát abban, hogy olyan, mára már elhalványult emlékü szerzők „helyezik el a költőt a pantheonban”, mint Lakatos Péter Pál, Danzinger Ferenc, Vass László, Kovács József vagy Boldizsár Iván. Erről az argumentációról Osvát egyik híres aforizmája jut az eszembe, amely valahogy így hangzik: „Shakespeare zseni volt, mi legyünk tisztességes emberek.” A költő tehát akkor is a Pantheonba került, ha szobrának egykori cipelőit, és ha minket magunkat, az istenek e templomába látogató turistákat is belep majd a feledés pora.

Tamás Attilától, aki nem terjesztette ki kritikai figyelmét ilyen mértékben történeti-filológiai részletekre, nehezebb olyan helyet idézni, amelyen vele szemben bátorodom kitartani eredeti álláspontom mellett. Ilyen mindenestre a *Ki-be ugrál...* című vers kapcsán kifejtett nézete. Abban, amit erről és Petőfi *Az őrültjéről* megállapít, sok igazság van. Engem csak az zavar azokban a megnyilatkozásokban, amelyek a *Ki-be ugrál...*-ban az őrütség jeleit szimatolják, hogy témáját tekintve ugyan a megbolondulásról szól, de megfogalmazási módja olyan szabatos, formaképzése olyannyira fegyvelmezett, gondolatmenete oly mértékben rendezett, hogy ehhez képest – mondjuk – Kassák valamely számozott verse a legsúlyosabb delíriumban készült elmeszüleménynek hat. „Gondoljátok meg:” – inti megfontolásra az állítólagos őrült állítólag teljesen épelméjű embertársait. Ha itt József Attila csakugyan „idegzete felbomlásával küzd”, akkor ezt a csatát még fölényesen megnyerte.

A tisztelt bizottság, tisztelt opponenseim és kedves hallgatóim talán észlelték, hogy nagyon hosszúra nyúlt válaszomban, amelyért elnézést kérek, eltértem az opponenseknek adott válaszokban szokásos retorikai gyakorlattól. Nem igyekeztem a kezdet kezdetén meglovagolni bírálóimnak az értekezésről tett dicsérő szavait. Kötelességemnek tartottam először kendőzetlenül szembenézni fenntartásaikkal, ellenveté-

seikkel. Csak most, miután elismeréssel adóztam a dolgozatnak szóló komoly kritikai figyelem megnyilvánulásainak, fejezem ki köszönetemet azért a Szigeti Lajos Sándor és Horváth Iván által a kiindulópontban leszögezett, majd a végkövetkeztetésben megerősített, Tamás Attila által pedig a konklúzióban összegzett végső mérlegért, amelyet minden lehetséges vitakérdés ellenére alapvetően pozitívnak, nem pusztán retorikailag, hanem érdemben is elismerőnek érzékelek. Úgy érzem, mindhárman felismerték munkám tudományos szándékát, felmérték azokat az erőfeszítéseket, amelyeket az általam választott feladat megoldása érdekében tettem, s méltányosan, bizonyára talán túlzottan is jóindulatúan értékelték elért eredményeimet. Bírálataikat készülő monográfiám munka közbeni lektori véleményeiként hasznosítani fogom.

Szemle

Két út – és van(?) szintézis

Kabdebő Lóránt: *Vers és próza a modernség második hullámában*

Kulcsár Szabó Ernő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*

Aki járatos az elmúlt bő egy évszázad irodalomelméleti szakirodalmában, az tudja, hogy a (poszt)modern irodalomtudomány, némi leegyszerűsítéssel, mindig is az irodalmi mű mint folyamat jelen idejű és történeti elsajátításának kettős kérdését igyekezett megválaszolni. Az egyes irányzatok és iskolák, illetve képviselőik legfeljebb abban különböztek egymástól, hogy az irodalmi mű megértésének, értelmezésének és alkalmazásának során az elméleti vagy a történeti szempontokat helyezték-e vizsgálódásuk homlokterébe. Idejekorán felmerült ugyanakkor az irodalom elméleti és történeti megközelítése közötti szintézis megteremtésének az igénye is.

Két példa igazolásul, mindkettő a húszas évekből. Az egyik hazai, a másik külföldi, az egyik történeti, a másik elméleti alapozottságú. A végkövetkeztetés mindazonáltal mind a két esetben azonos. Horváth Jánost, a századelő magyar irodalomtudományi gondolkodásának kiemelkedő alakját 1922-ben saját történeti kutatásainak elméleti felismerései arra késztetik, hogy 1908-as, főreáliskolai évkönyvben közzétett vázlatát (*Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai*) arányaiban módosított, átdolgozott formában újólág megjelentesse, mert arról, úgymond, „akkor nem vették észre, hogy szintézis”. Szintéziskísérletének elvi indokálul pedig a következőket jelöli meg: „Az utóbbi fél-század tömérdek részletadallékkal gyarapította irodalomismeretünket, de egységbe foglalásukról, az irodalomtörténeti szintézisről csaknem egészen megfeledkezett. [...] Egyformán *irodalomtörténeti* feladat ez mind, s csak önkényesen állítható szembe egymással az összes feladat két (talán szélsőnek tekintett) eleme, részlete, melyek között pedig lényegbeli ellentét nem lehet, hiszen szükségképpen kiegészítői egymásnak, s magukra hagyva egyaránt csonkák, félkezeűek” (*Magyar irodalomismeret. A rendszerezés alapelvei*). Az orosz formalizmus vezéralakjai, Roman Jakobson és Jurij Tinyanov hasonlóképpen, csak az elméleti vizsgálódások tapasztalatainak nyomán és sajnálatos módon az iskola tevékenységének politikai-ideológiai okok miatti kényszerű befejeződésének évében, 1928-ban jutnak el, nevezetes röpiratukban, a kutatás kettős feladatának (perspektívájának) meghirdetéséig: „A szinkronikus (statikus) és a diakronikus szemlélet éles szembeállítására nemrég még a nyelvészet és az irodalomtörténet számára is termékeny munkahipotézis lehetett, mivel nyomatékosan hangsúlyozta a nyelv (illetve az irodalom) szisztematikus jellegét. A szinkronikus koncepció vívmányai ma arra késztetnek, hogy a diakronia elveit is felülvizsgáljuk. [...] A tiszta szinkronitás illúzió: minden szinkronikus rendszernek megvan a maga múltja és a maga jövője, amely a rendszertől elválaszthatatlan strukturális elemet alkot” (*Problemi izucsenyija literaturi i jazika*, Szántó Gábor András fordítása). A két, egyformán visszhang és folytatás nélkül maradt felvetés önmagában jelzi, hogy a ma irodalomtudományi diszkurzusának számos alapvető és évtizedek óta hagyományozódó kérdéssel is szembe kell néznie, képviselőinek meg egyenesen kötelességük, hogy – adott esetben saját kutatói gyakorlatuk folytonos felülvizsgálatával – megkíséreljék a kor tudományos színvonalának megfelelő válaszadást.

Kabdebó Lórántnak és Kulcsár Szabó Ernőnek egyazon évben és egyazon kiadónál jelent meg az irodalom elméleti és történeti szempontú megközelítésének szintetizálására törekvő, legfrissebb tanulmányait magában foglaló, gyűjteményes kötete. Összefoglalóan megállapítható, hogy céljukat mindketten a jauzi értelemben vett hermeneutikai szinkronikus metszétvétellel kívánják elérni. Könyvük egyes írásaival és azok egybeszerkesztésével annak bizonyítására vállalkoznak, hogy az irodalom történetisége legjobban esztétikai szemléletváltáskor, a diakronia és a szinkronia metszéspontján válik láthatóvá és ragadható meg. A radikális korszakváltásoknak, az esztétikai szemléletben bekövetkező horizontváltásoknak a leírásával az irodalmi mozgásfolyamatok érvényesebben jellemezhetők, mint műveknek, szerzőknek vagy akár irodalmi rendszereknek, szisztémáknak és kódoknak a hagyományos kronologikus-evolúciós sorba rendezésével. A valódi filológiai tudás nem különböző tények és adatok utólagos összeállítás, hanem a szövegek szüntelen aktualizálhatóságának és aktualizálásának elfogadása, illetve megvalósítása. Az irodalomtörténész a collingwoodi kérdés-felelet elv alkalmazásával felteszi azokat a kérdéseket, amelyekre a mű mint válasz egykor megszületett, s amelyeknek a segítségével a hagyomány számunkra való jelentése és jelentősége megnyilvánulhat, egyúttal a gadameri hatás-történet jegyében megmutatja a műalkotás hajdani és mai felfogása közötti hermeneutikai különbséget, az irodalom történetének eseményszerű folytonosságát. Az ilyen recepcióesztétikai alapozottságú irodalomtörténeti vizsgálat az irodalom múltja és jelene közötti összefüggés szempontjából a folyamat jellegét kifejező metszéspontokra figyel, és az irodalmi struktúraváltás-struktúraváltozás korszakképző mozzanatainak meghatározását kíséri meg. Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő a század magyar irodalmának, szűkebben lírájának és prózájának történetében különösen két paradigmaérvényű szemléletváltást-szemléletváltozást vizsgál: a húszas-harmincas évek klasszikus modernség és történeti avantgarde utáni periódusát és a hetvenes-nyolcvanas évek posztmodern nyelvi fordulatát. E két, alapvetőnek tekintett váltás-változás hermeneutikai szinkronikus metszétvétellel érzékeltetni tudják az irodalom történeti folytonosságát, mégpedig a múltbeli irodalmi eseménytörténésnek a jelen horizontjára való integrálásával. A történeti-filológusi érdekltség határozott és céltudatos elméleti megalapozása, illetőleg az elméleti meggyőződés történeti-filológiai tényekkel való szembesítése természetesen a két személyes kutatói pálya irányának is módosulását, s szögezzük le rögtön, korábbi eredményeinek kiteljesedését jelenti.

Mindkét könyvnek nagyon pontos a címe. A Kabdebó Lóránténak: *Vers és próza a modernség második hullámában*. A cím első fele elméleti, a másik fele történeti megközelítést sejtet, s azon belül ígéri egy adott irodalomtörténeti korszakban két műnem vonatkozásainak ezredvégi nézőpontból történő rekonstrukcióját. Ennek megfelelően a terjedelem fele, mintegy százötven oldal, a húszas-harmincas évek költészetével s – a szerző eddigi munkásságát ismerve nem meglepő módon – kiemelt helyen Szabó Lőrinc ekkori lírájával foglalkozik. A terjedelem másik felét kitevő írások a modernség második hullámának korszakában lezajló prózapoétikai változásokat vizsgálják, valamint azok előzményeit és következményeit mutatják be a magyar irodalom néhány írói pályájának felvillantásával. Miként a *Bevezetés* fogalmaz: „A fejezetek egy irodalomtörténeti korszakot fognak át: annak nem valamilyen hagyományos történelmi vagy írói-életrajzi meghatározottságában, hanem a poétikai ese-

mények összefüggésében. Az ily módon a történetiségében a *modernség* második hullámaként megnevezett, a *dialogikus poétika* alkotói módként jellemezhető gyakorlat megjelenését kísérik figyelemmel – előtörténetét, világirodalmi párhuzamait és jelenlétét mai horizontunkon.”

Kabdebó Lóránt már 1968-as kandidátusi értekezésében, illetve annak könyv alakban megjelentetett változatában (*Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Szépirodalmi, Bp., 1970) felfigyel arra a tematikus és poétikai váltásra-változásra, amely Szabó Lőrinc költészetében 1926 és 1932, vagyis *A Sátán Műremekei* és a *Te meg a világ* versei között bekövetkezett, de ekkor még megelégszik a tény pusztá rögzítésével. 1973-ban csaknem ötven oldalas elemzést készít a váltás-változás természetrajzát reprezentáló kulcsversről, *Az Egy álmairól*, de azt nem veszi be sem *Útkeresés és különbség* című 1974-es, sem *Szabó Lőrinc* című 1985-ös monográfiájába. Az indok pedig, mint azt mostani egyik jegyzetében elárulja, „mert úgy éreztem, hogy előbb egy általánosabb kapcsolattörténeti tanulmányt kell készítenem a Stürner-hatásról Szabó Lőrinc költészetében”. S mivel a jelzett tanulmánnyal csak a kilencvenes évek elején készül el – és teszi közzé a Magyar Filozófiai Szemle 1995-ös évfolyamában –, ezúttal adódik lehetősége arra, hogy a költői fordulatot érzékeltető, egymással szorosan összetartozó két dolgozatot együtt jelentesse (*Az összegzés ideje*). Nagymonográfiájának 1980-as harmadik részében Szabó Lőrinc ötvenes években készített Rilke-fordítását is még tematikai-önéletrajzi okkal magyarázza, figyelmen kívül hagyva az abban megmutatkozó beszédmódbeli, a versbeszéd dialógusos jellegét érintő rokonságot. Az 1992-ben kiadott, Szabó Lőrinc poétikáját összefoglaló módon jellemző könyve (*„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*. A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében) már egyfajta monologikus versbeszéd lezáródását és egy új, dialogikus poétikai paradigmának/gyakorlatnak elnevezett beszédmód kezdetét határozza meg, ám az alakulástörténetnek és főként a váltás-változás költészettörténeti jelentőségének a leírásával adós marad. Számítsuk ehhez hozzá a feleséggel 1921 és 1944 között folytatott levelezés, a napló és az 1945-ös híres védőbeszédnek sajtó alá rendezésének (*Szabó Lőrinc és felesége levelezése*, Magvető, Bp., 1989, illetve *Bírákhoz és barátokhoz*, uo., 1990) filológusi alaposságú munkáját. A kétségtelen érdemet, amelyet Kabdebó Lóránt például az 1942-es weimari, majd lillafüredi írókongresszuson elmondott felszólalások szövegének közlésével vagy a *Vezér* című vers eredeti, 1928-as és 1939-es, szerzői hozzájárulás és keltezés nélküli megjelentetése közötti distinkció kimutatásával a Szabó Lőrinc személye és életműve körül masszívan élő hamis legendák oszlatása terén szerzett. Látható mindezekből, hogy három évtized intenzív oktatói és kutatói tevékenységének eredményeként rendkívüli mennyiségű és fokozatosan egymáshoz rendelődő tény, adatot, dokumentumot sikerült felhalmozni, aminek hozadéka számos jelentős előadás, publikáció, szövegközlés. Az eredmények azonban ilyenformán, önmagukban, saját körükön belül, filológiai önértékükön jelentősek. Ahhoz, hogy tudományos távlatot nyerjenek, kiderüljön az irodalmi folytonosságban játszott valódi szerepük, nos, ahhoz az oktatói-kutatói pályán is bizonyos fordulatra, egyfajta személyes paradigmaváltásra volt szükség.

Az irodalmi-tudományos szemlélet módosulása, a legújabb kötet írásainak tanúsága alapján bizton állítható, irodalomelméleti inspirációra következett be, s időben a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulójára tehető, konkrétan talán a pécsi egyetemen szervezett tudományos ülésszakok előkészítéséhez, az azokhoz kapcsolódó kutatói

program elindításához és az ott elhangzott előadások anyagának kötetbe rendezéséhez köthető. Nem véletlen, hogy Kabdebó Lóránt könyvének legelején fontosnak érzi, hogy idézzon az 1991. áprilisi, *Paradigmaváltás(?) az 1920-as évek magyar lírájában* címmel rendezett konferencia meghívójának szövegéből: „Mivel a nemzetközi szakirodalomban utóbb számos sikeres kísérlet történt az irodalmi paradigma- és korszakváltás belső, az irodalmi kifejezésformák világában tetten érhető szemléleti tartalmainak újszerű megközelítésére, elérkezettnek látszik az idő arra, hogy ezek tükrében tegyünk kísérletet a húszas–harmincas évek jelentős fordulatot hozó lírai korszakváltásának feltárására. [...] Vizsgálataink ennek értelmében a korszakváltás poétikai-szemlélettörténeti komponenseinek felderítésére, a világképi sajátosságok meghatározására irányulnak, annál is inkább, mivel – ahogyan ezt a világlíra rokonítható folyamatai mutatják – éppen ezekben az évtizedekben zajlik le a klasszikus modernség irányzatainak átfordulása olyan líraformációkba, amelyek lényegében mai formanyelveinek alapjait is kialakították (hermetizmus, absztrakt tárgyiasság, tudatlíra, új alanyiség), s jelen vannak a neoavantgarde és posztstrukturalista poétikában is. Kutatásainkban ezért kulcsszerepe lesz a költészettörténeti korszakváltás alaki-poétikai leírásának, a középpontban álló nagy életművek e szempont szerinti értelmezésének, és az így keletkező paradigmák új irodalomtörténeti kontextusba való beillesztésének.” Az ezt követően sorakozó tanulmányokban – s ez mind a lírát, mind a prózát érintőekről elmondható – voltaképpen nem más történik, mint a feltárt-felismerett irodalmi jelenségeknek, az elemzett pályáknak vagy pályaszakaszoknak ebbe a megváltozott horizontú „új irodalomtörténeti kontextusba való beillesztése”. Ebből az elméleti alapozottságú történeti szemszögből látható igazán a magyar irodalomban a húszas évek második felében és a harmincas évek elején lezajló korszakváltásnak a természet és máig ható jelentősége.

Innen, e tudatosan megváltoztatott, merthogy elméleti alapozottságú nézőpontból nézve „a filológia irodalomtörténeti jelentőségű esélye” immáron az lesz, hogy például Szabó Lőrinc 1927–28-as verstermésének rekonstrukciójával tetten érheti „a poétikai paradigmaváltás eseményeit a magyar lírában”. A *Vészér* című vers és célzatos politikai felhasználása is „csak emberi-életrajzi problémává minősül”, sokkal lényegesebb lesz, hogy a benne megvalósuló homogén lírai monológ miként változik később a Führer- és a Dichter-elvet ütköztető dialógusos versbeszéddé (*A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*). Szabó Lőrinc vagy Ezra Pound politikai ellen- vagy rokonszenve legfeljebb magánemberi adalék lehet, a lényeg, hogy „költészettükbe ugyanakkor olyan dialogikus poétikai gyakorlatot vezettek be, amely ellene mond minden hasznosság-elvű, a messianisztikus történelmi tendenciák által felhasználható monologikus poétikai megoldásnak (*Adalékok a dialogikus poétikai gyakorlat előtörténetéhez Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján*), az általuk alkalmazott, az értelmezhetőség sokféleségét megengedő és a kompozíciónak nem alárendelt intertextualitás pedig egyenesen a posztmodern szövegkezelés felé mutat (*A klasszicizálás mint intertextualitás a modernség második hullámában*). József Attila tragikus, a *Nagyon fáj* utáni élet- és pályaszakaszának is az válik fő jellemzőjévé, hogy „olyan poétikai eseményeket rögzít az adott versben, amelyek együtt olvashatók a korszakot történelmileg leginkább reprezentáló természettudományos gondolkozással, problematikájában összhangban van a hazai (Babits, Kosztolányi, Szabó Lőrinc) és a világlíra (Rilke, Yeats, Pound) eseményeivel. [...] A versben megtestesülő problematika

ugyanakkor csak a mára érvényes problémaérzékenység horizontjáról válhat számba vehetővé és leírhatóvá" (*A „Költőnk és Kora” értelmezéséhez. A dialogikus poétikai gyakorlat József Attila költészetében*). Az ennek a szemléletmódnak a jegyében végzett prózai tárgyú vizsgálódások nyomán szerzett következtetés mindettől csupán annyiban tér el, hogy noha a friss európai fejlemények iránti elméleti érdeklődés a regény esetében – elsősorban Halász Gábor, Németh László és Szerb Antal esszéinek, ismertetéseinek köszönhetően –, a költészettel ellentétben, megvolt nálunk, a gyakorlatban mégis a realista nagyregény és a nevelődési vagy fejlődésregény klasszikus hagyománya élt tovább. A világirodalmi törekvésekkel összhangban lévő, a prózapoétika megújítását célzó kísérletek epizodikusak és folytatás nélküliek maradtak (*A modern magyar próza egyik modellje. Szentkuthy Miklós: A modern magyar próza másik modellje: Határ Győző*). A magyar prózában a húszas–harmincas évekbeli lírai fordulathoz hasonlítható váltás-változás így majd csak a posztmodern hatására és időszakában érhető tetten, mintegy keretbe foglalva a század poétikai eseménytörténetét: „A dialogikus poétikai gyakorlat hazai történetét két meghatározó szuverén egyéniség keretezi: kezdeteinél, a lírában Szabó Lőrinc, az ív végén, a prózában Esterházy Péter, Szabó Lőrinc egymágában, bizonytalansága ellenében teremtetten meg e gyakorlat hazai költői beszédmódját. Esterházy (»egy Író maga is Olvasó«) a sokviszonyítottságú prózagyakorlatot – egybeolvasva a század eseményeivel – újragondolja, és ennek folyamatában szerkeszti meg visszamenőleges érvénnyel a gyakorlat hazai prózapoétikai beszédmódját: »a posztmodern kelgyó enfarkába harap«" (*A próza önreflexiója és gyakorlata*).

A korábban említett pécsi konferenciák anyagát Kabdebó Lóránt Kulcsár Szabó Ernővel közösen szerkesztette kötetekké (*„de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1992 és *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, uo., 1993). Mostani könyvében is az ő egyik tanulmányából meríti az indítást Szabó Lőrinc Rilke-fordításának módosított recepciójához, őt követi a modern és a posztmodern intertextualitás közötti különbségtevésben és különösen irodalomtörténet-elméleti felfogásában, a modernitás korszakolásában, terminológiai meghatározásában. Kulcsár Szabó Ernő ekkor, a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején túl van már kezdeti, nagy feltűnést keltő, mert újszerű irodalomlátást közvetítő és korszerű fogalmi apparátust mozgósító elemzésein. Megívta már első csatáit az irodalomértés és az irodalomról való újfajta beszéd meghonosítása érdekében. Érdeklődése, tudósi figyelme – az elméleti tisztázás és vértettség birtokában – egyre inkább az irodalom történetisége, a modernség irodalomtörténeti folyamatának újraértelmezése felé fordul. A Pécsen rendezett konferenciák körüli időszak nála is – igaz, ellenkező irányból, az irodalomelmélettől az irodalomtörténet irányába mutató – elmozdulást, gazdagodást jelent.

Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben című új kötetének Kulcsár Szabó Ernő is már a legelején jelzi, hogy az 1991-es líra- és az 1992-es próza-konferenciától ő is saját, ekkorra határozottan körvonalazódott, az elmúlt két évtized oktatói-kutatói tevékenységével megalapozott tudományos hipotézise igazolódását várja. Hipotézisének elméleti alapja az esztétikai tapasztalat horizontváltásainak vizsgálati nézőpontja, történeti szempontja a modernség magyar irodalomtörténet-írásának torzításaival való, előítéllettől mentes szembenézés. Ennek szellemében készített nem egy korábbi, szakmai értetlenséget kiváltó előadásáról, tanulmányáról, könyvé-

ről most derül ki igazán, hogy az valójában az irodalomtörténet különböző korszakainak, alkotóinak, műveinek, folyamatainak megközelítésére kidolgozandó, az ezredvég tudományos követelményeihez igazodó, átfogó elméleti koncepció és interpretációs gyakorlat előmunkálata volt. Az *új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen* című, nagyobbbrészt 1989 és 1992 között megjelent írásait tartalmazó kötetben például, irodalom és irodalmi gondolkodás jelenbeli állapotát értékelve, arra a megállításra jut, hogy az irodalom(tudomány) számára a váratlanul elnyert szabadság közegében, a kollektív mítoszok széthulltával kivételes alkalom kínálkozik, hogy végre semmiféle irodalmon kívüli fenyegetettség veszélyétől sem tartva, egész alakulástörténetét a kor pusztán tudományos kíváncsiságainak megfelelően újraértelmezze. Az ezredvégi irodalmi-irodalomtudományi láttelet elkészítésének magyarázata azután most, a legfrissebb könyv elméleti alapvetésében olvasható, mely szerint „a jelenkori irodalmiság folyamatainak kiiktatása elvileg teszi lehetetlenné bármely olyan élő kérdés megfogalmazását, amely használható válaszra készíthetné a hagyományt. Az ilyen vizsgálódások eredményeiben mindig a »penzumszerű«, holt kutatás elve szokott tetet öltetni. [...] A hermeneutikai irányultságú kutatás ezért nem a tárgy izoláló különállásában érdekelt, hanem – a pozitívista episztémé e híres normatívájával szemben – éppenséggel az ilyen távolságok áthidalásában látja a hagyománytörténés logikájának megfelelő megértés előfeltételeit” (*Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*).

Történetiség, megértés, irodalom című, 1995-ös kötetében ezért a modern magyar irodalomtudomány egy másik anomáliájára, a megértés történetisége, a hagyománytörténés egységes elvének folytonos megbomlására hívja fel a figyelmet. Bemutatja, hogy az esztétizmusban, a szellemtörténetben vagy a kollektivisták szemléletben miként bomlott meg az esztétikai hatásfunkciók komplexitása, hol a poiészisz, hol az aiszthészisz, hol a katharszisz jellegű szempontok érvényesítését kizárólagossá avatva. Minden alárendelődött vagy a produktív (lásd a szerzői szándék kifejeződése, a mű üzenete, mondanivalója), vagy a receptív (a szeni élményvilágának újraélése, beleélés, behelyezkedés), vagy a kommunikatív tevékenységnek (a mű mint a valóság igaz és hű tükörképe, visszatükröződése). Megítélése szerint ennek a gyakorlatnak a hagyománya él tovább napjaink irodalomtudományi diszkurzusának két jellegzetes, historizáló filológia vagy utópозитívista historizmus, illetve (de)konstruktivisták interpretáció névvel illetett változatában, a tradíció szerepének indokolatlan felértékelésével, illetve ellenkezőleg, a teljes kiiktatásával. Mindezekkel szemben sürgeti a történet (egyidejű) és a történeti megértés egységének megteremtését, az esztétikai tapasztalat horizontváltásainak – a horizontok összeolvadása és elkülönítése kölcsönösségén alapuló – vizsgálatát. A hagyománytörténés félreértelmezésének ez a vitatása, a javasolt hermeneutikai-recepcióesztétikai történetiségfelfogás megint csak most nyeri el valódi jelentőségét, amikor is egy átfogó, úgynevezett integratív irodalomtörténeti koncepciót és gyakorlatot alapoz meg: „Az integratív történeti szempont ebben a felfogásban az irodalomtörténet értelmezőjének szituáltságát is magában foglaló hatástörténeti folyamat megnyilvánítójaként érvényesül: a hagyománytörténésétől nem függetlenedő hatástörténeti tudat lényegében a folyamatban való benneállást, az értelmezés előfeltételezett integráltságát vetíti vissza dialóguspartnerként értett tárgyára. Az integratív szempont ezért maga is önmagába visszatérő körként működik: a hagyománytörténésben integráltan »benneálló« értelmezése a

maga jelenébe integrálja azt, amit – az előfeltételezett benneállás következtében – lát valamiként. De hogy itt nem valamiféle permanens és időtlen viszonylagosság jön létre, annak az a biztosítéka, hogy az új és új értelmezők értelemszerűen mindig más és más jelenben állnak benne.” (Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége)

„Integratív” volt ebben az értelemben már Kulcsár Szabó Ernő 1993-as, mellesleg éppen Kabdebó Lóránt által lektorált irodalomtörténete is, amely nyilván az eddigiekben vázolt elvi-elméleti megfontolásból szakított a bevett irodalomtörténet-írói gyakorlattal. Nem patikamérlegen, gondosan kiporciózott írói portrék és tablók szünni nem akaró sorakoztatását kínálta, hanem a jelenkori posztmodern irodalmi és hermeneutikai-repicióesztétikai tudományos fordulat kérdezőhorizontjáról jelentősnek mutakozó fejlemények alapján rajzolta meg (át) az elmúlt csaknem fél évszázad hazai irodalmának eseménytörténetét (*A magyar irodalom története 1945–1991*). Voltaképpen e nagyszabású munka háttéranyagának tekinthető a mostani kötet utolsó három tanulmánya, amelyek a posztmodern irodalmiság mibenlétét (szubjektum- és nyelvfelfogását) vizsgálják, eljutva egészen Esterházy Péter, sőt Kukorelly Endre és Garaczi László prózanyelvének poétikai-alakítástechnikai jellemzéséig (*A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság; A szimmetria felbomlása. A posztmodern intertextualitás kérdéséhez; A nyelv mint alkotótárs. Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban*). A legfőbb újdonság mégis annak igazolása, hogy az integratív történeti szempont nemcsak a hermeneutikai tudományos fordulathoz időben és szemléletben is közelebb álló posztmodern-kortársi irodalmiság vizsgálata során érvényesíthető. Az alkalmas lehet időben és szemléletben tőle és adott esetben egymástól is távolabb eső nyelvi-poétikai magatartásformák, a modernség egész történetének megítélésére. (Így kerülhet például – az irodalomszemléleti egységességnél, az elméleti megalapozottságnál és a módszertani következetességnél köszönhetően – minden nehézség nélkül, az említett posztmodern írások mellé a Márai, Tersánszky vagy Móricz prózaírását taglaló tanulmány, Rilke kései lírája mellé a húszas évek Kassákja.)

A történeti vizsgálat területének kiszélesítése eredményezi, hogy minden eddiginél szélesebb és gazdagabb lesz a tanulmányokban szereplő, konkrét szövegeket érintő magyar és világirodalmi értelmezések, hivatkozások köre is. Egyáltalán, az elméleti feltételezések és következtetések azonnal a szépirodalmi művek és alkotói életpályák gyakorlatával szembesítve jelennek meg. Az elméletírói munkásságnak az irodalmi szövegekhez, tényekhez közelítő, örvendetes fejleményét azért is érdemes külön kiemelni, mert ez az eljárás mód nagyban hozzájárulhat – a továbbra is eredendően elméletellenes közegben – az oly sokat kárhóztatott „teoretikusság” elfogadtatásához, „kézzelfoghatóvá”, „emészthetővé” teheti az egyébként sokak számára régóta kétségtelen elméleti eredményeket. (Tanulságos lenne ezzel összefüggésben egybevetni a korábbi kötetek és a mostani tanulmányok név- és címmutatóját – ha volnának – a bennük szereplő, par excellence szépírók és szépirodalmi művek aránya szempontjából. Valószínű, hogy nagyságrendnyi lenne az irodalmi mintavétel kimutatható növekedése a legutolsó kötetben.)

S végezetül elmélet és történet, elmélet és gyakorlat mind szorosabb, egyre szervezettebb egysége követeli meg, hogy a történeti áttekintést, a gyakorlati példákkal való szembesülést az elméleti hipotézis korrigálása kövesse. A húszas-harmincas évek líra- és prózagyakorlatának meghatározó hazai és külföldi példái, irodalomtörténeti-filológ-

giai tényei – Kosztolányi és Szabó Lőrinc, Gottfried Benn, T. S. Eliot, Ezra Pound vagy Broch, Céline, Joyce és Musil ekkori tevékenysége – nyomán válik szükségessé a korábban feltételezett dichotomikus (modernség–posztmodernség) és trichotomikus (klasszikus vagy esztéta modernség–történeti avantgarde–posztmodern) korszakoláselv pontosítása, a modernitás alakzatainak négyosztatúvá bővítése. Elengedhetetlennek látszik – a Nyugat második, harmadik vagy ki tudja hányadik nemzedéke tartalmatlan vagy az újklasszicizmus, újtárgyiasság, újrealizmus félrevezető elnevezés helyett – egy, a klasszikus modernség és az avantgarde utáni második, utó- vagy késő modernségnek, avantgarde utáni modernségnek nevezett irodalomtörténeti szakasz bevezetése. Az elmélet filológusi-interpretátori kontrollja, illetőleg az irodalomtörténeti tények elméleti megmértetése bizonyítja, hogy alapvető szemléletmódváltás nem klasszikus modernség és avantgarde között következik be, mint azt korábban maga a szerző is gondolta, hanem klasszikus modernség–avantgarde és második modernség között. Klasszikus modernség és avantgarde, minden kimutatható különbségük ellenére, valójában ugyanannak a paradigmának a talaján maradvá, kétféle művészi válaszadási módozatot jelentenek mindössze, s adott esetben egyetlen életművön belül megtörténhet – lásd Rilke költői fordulata –, az avantgarde-ot megkerülve, a modernség két hulláma közötti nyelvi-poétikai szemléletváltás (*A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján; Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*).

Két könyv – kétféle tudósi életút egy-egy önmagában és együttesen is fontos állomása. A legfontosabb azonban a kétféle út találkozási pontjának felismerése (lehet?), mert – Kulcsár Szabó Ernőnek, irodalomtörténete második kiadása elé írt bevezető soraiból idézve – „akkor nem hihetünk többé történet és elmélet – nálunk máig hirdetett – szembeállíthatóságában sem. Sőt közel juthatunk annak hermeneutikai felismeréséhez, hogy az irodalmi tények időbeli egymásutánja miért csak elméleti közreműködéssel válik végül irodalomtörténetté.” (Argumentum Kiadó, 1996)

VILCSEK BÉLA

Dialogus: lehetőség vagy adottság?

(Kenyeres Zoltán: *Irodalom, történet, írás*;
Szegedy-Maszák Mihály: „*Minta a szönyegen*”)

A magyar irodalomtudomány diszkurzusát meghatározó, azt artikuláló nyelvjátékok értelmezhetősége számos olyan episztemológiai kérdést vet fel, mely az applikációk mikéntjében tetten érhető előfeltevések *reflektáltsága* mentén konstituálódik. Annak feltárása tehát, hogy az egyes interpretációk milyen horizontot nyitnak az őket „megelőző” elméleti összefüggések komponenseire, egyben azt is jelenti, hogy az elemzés perspektíváját ugyancsak kondicionálja az önkorrekció igénye. Vagyis korántsem tekinthető mellékes tényezőnek a reflexió számonkérése akkor, ha maguk az értelmezett szövegek is hangsúlyozottan teoretikus pozícióikról adnak számot. (Természetesen e kritika beszélője sem hisz a konkrét szövegértelmezést nélkülöző „elmé-

leti” eszmefuttatások relevanciájában; azaz az irodalomtudományt olyan interpretatív tudományként gondolja el, amely mindenkor applikációjának sikerességét teszi kockára.)

Érdemes fenntartanunk azonban azt a lehetőséget, hogy az irodalomról való beszéd (általánosan deklarált) sokfélesége – episztemológiai szempontból – semmiképpen sem egyenlő az előfeltevések különbözőségének parttalanságával. Sőt, minden valószínűség szerint – ha az irodalomtudomány belátható kérdésirányait sem a tetszőlegesen választott nézőpontok érvényesítéseként gondoljuk el – kimutathatók olyan *nyelvi* entitások az egyes tanulmányok argumentációjában, melyek alapján következtetni lehet az adott szöveg beszélőjének *történeti* karakterére. S ez feltehetően az általa demonstrált perspektívák (akár implicit, akár explicite jelölt) előfeltevéseiből olvasható ki.

Jelen dolgozat tehát elsősorban abból indulna ki, hogy az utóbbi évek két, a hazai irodalomtudomány aspektusából (eddigi recepciójuk által mindenképpen) reprezentatívnek tekintett kötetét – illetve azok néhány meglátását – diszkurzív szempontok bevonásával értelmezze. Ami ugyanakkor arra is utal: az interpretációk kétféle interpretációját fogalmazhatjuk meg, ha elismerjük a tárgyalandó kötetek individualitását (és a kritikus nézőpontját a vakság jelölőjeként hozzuk játékba).

Kenyeres Zoltán *Irodalom, történet, írás* című kötete három olyan ciklusra tagolódik, melyek látszólag idődimenziókat jelölnek: *Múlt, Fél múlt, Jelen*. Mielőtt ennek jelentőségéről ejtenénk néhány szót, a könyv előszavára („címszavára”) kell röviden kitérnünk. A magyar irodalomtörténet-írás történetét taglaló tanulmány ugyanis olyan narratívát hoz létre, amely lajstromozza az egyes irodalomtörténeti munkákat. Nem arról olvashatunk tehát, hogy miként értelmezhetők a műveket (az irodalmi alkotásokat) „rendező” stratégiák, hanem arról, hogy egyes szerzők milyen „összeírásokat” vittek véghez. Az irodalomtörténet-írók impozáns arcképcsarnoka mindazonáltal nélkülözi a hozzá való viszony indokoltságát. Nevezetesen azt, hogy miért ildomos ismét számba vennünk a múlt „nagyjait”. Ezzel függhet össze az is, hogy az *irodalomtörténet-írás* metaforája e dolgozatban mindenkor az irodalomtörténet-író *alak* tevékenységét jelöli (például: „Toldy Ferenc [1805–1875] volt a tudományos rendszerezés igényével dolgozó magyar irodalomtörténet-írás első nagy alakja. Budai német családból származott, eredetileg Schedel Ferencnek hívták. Bölcsészeti és orvosi tanulmányokat folytatott, s orvosi szakíróként is jelentős munkásságot fejtett ki” stb. stb. [6]). Kétségtelen persze, hogy e koncepció összefüggésben lehet a „címszó” műfajával, amely ez esetben egyfajta „ismeretterjesztő” retorikát ír elő. Ugyanakkor a „címszó” „előszóként” való kiemelése magában hordozza a műfajok cserélhetőségének „igényét” is, ami éppen ezáltal jelöli azok elkülönöződését: a két-fajta architextuális alakzat minden bizonnyal kétféle műfaji „kód” is egyben, mely nem feltétlenül konvertálható. A kérdés persze így is feltehető: miért látja az irodalomtörténész szükségét annak, hogy megrajzolja tudományterületének előtörténetét. Azaz annak leírása, hogy ki miről írt, egyben azt alludálja, hogy ez nem más, mint a szerzői aspektus megelőzöttségének elgondolása (a kommentár ismétlés-funkciójának értelmében). Az ily módon létesülő kánon ugyanakkor azt az igen leegyszerűsítő benyomást keltheti, hogy nincs más teendő: meg kell írni a reflektálatlan irodalomtörténet-írás reflektálatlan elbeszéléseit. A tanulmány tehát, mivel nem az

irodalomtörténeti munkák szövegszerűségére és interpretációfüggőségére helyezi a hangsúlyt, mintegy felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy a múltbeli kérdések aktualizációja számos olyan problémát vet fel, mely a jelenbeli érdekeltségek értelmezését igényli. Ezt természetesen nem kérjük számon Kenyeres Zoltán történetírói munkáján. Pusztán arra utalunk, hogy egy „homogén múlt”-képpel rendelkező tanulmány vakfoltjai által megnyitott horizont (jelen esetben) eleve a tradíció sokrétűségét és produktív alakíthatóságát jelölheti éppen azáltal, hogy eltereli a figyelmet annak összetettségéről.

De térjünk vissza az időfaktorok kérdéséhez. A *Múlt, Fél múlt, Jelen* tagolás azt sejteti, hogy a kötet az idő észlelésének *linearitása* mentén szerveződve olyan kompozíciót alakít ki, mely egyenrangúsítja a tradíció eseményeinek értelmezhetőségét. Csakhogy e konstrukcióban több olyan tanulmány is olvasható, melynek egyes kijelentései a jelen élő kérdéseit eleve nem tekintik párbeszédképesnek, sőt egyenesen azok illegitim voltát állítják (például: „A mai »diskurzus« nyelvén ez nyilván merő anakronizmus, de valljuk meg, szép anakronizmus, és legyen szabad valakinek ezt jobban szeretni a körülöttünk lázasan igyekvő csúnya és zagyva időszerűségek-nél.” [158]; „Ez a Balaton-környéki táj anyagi valóságát és transcendentális távlatait egyszerre megragadó líra verssé változtatja az opális fényt, a színek és hangulatok egybejátszását s ez alighanem nagyobb dolog, mint a körülöttünk kavargó zavaros elvek és eszmék.” [257–258]; „Már titkát is gyanítani lehet. [...] A nem teoretikus érvelés, az argumentáció életszerűsége és természetes logikája. És az, hogy mer haragudni, néha szinte vértolulással indulattal megy neki a nem tetsző jelenségeknek, fennhéjázó, üres semmitmondásoknak, tetszetős zagyvaságoknak.” [258–259]; „Persze nem lenne baj, ha a posztmodern olyan színes és sokfelé nyitott és olyan kevésbé ridegen teoretikus irodalomtörténeteket volna képes írni, mint a hajdani szellemtörténet néhány nagyja.” [238]; „Hogy egy hosszan tartó kutatómunka mikor érik meg az ilyenfajta összegzésre, az belső ütemezés kérdése, mindenesetre most egy bizonytalan, átmeneti korszakban, zűrzavaros eszmék kavargása közben jelent meg monográfiája”. [286] stb. stb.). S ezen a ponton több kérdés is megfogalmazható. Egyrészt a „zagyvaságként” vagy „időszerűségként” elutasított horizontok homogenizálása nem engedi láttatni, hogy tulajdonképpen minek ellenében konstruálja meg a maga szövegeit a dolgozat(ok) beszélője (a „hosszan tartó kutatómunka” igénylője). Másrészt (éppen ezért) az így létrejövő szövegek egy olyan jellegű totalizáló narratíva látszatát keltik, melynek beszélője nem tisztázza a maga kontextusát, nem reflektál a megszólalás feltételrendszerére (azaz nem igazán firtatja „hosszasan” a jelen kérdéseit). Vagyis pusztán a diszkurzus feltételrendjének ritkítását végzi el, de ezzel párhuzamosan nem tekint azokra a kérdésirányokra, melyek a diszkurzus működéséért „felelősek”. Az ilyen típusú homogenizáció egyébként pontosan azért alkalmatlan erre, mert nem képes felmutatni a másikat a „maga” differenciáltságában. A szimpla elutasítás gesztusa tehát azért hat a „másságon keresztüli önmegértés” tapasztalata ellenében, mert nem rendelkezik a másság „ismeretével”. Mindenekelőtt azzal szembesítheti ilyen formában az olvasót, hogy az idegenség megerősítése vagy elutasítása egyként előfeltételezi annak megértését. Ha ezt visszavetítjük a dolgozatok időt jelölő alakzataira, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a jelen elutasítása – természetesen – felerősíti a múlthoz fordulás aspektusait. Csakhogy a jelen élő kérdései nélkül a múlt valóban csak – a már említett – „arcképcsarnok” jellegét

képes megmutatni. E logika ezért kapcsolódik össze szükségszerűen a hagyomány „antikváriusi szemléletével” és az „eredetgondolkodással”. Nézzünk erre egy-két konkrét példát. „A *Fő mozzanatok* egyetlen ízületnek fogta fel a 16–17. századot, persze ott a kifejtés rövidsége sem engedhetett reális tagolást. De az egyetlen szakasznak látott két évszázad képe megismétlődött a *Fejlődéstörténet* lapjain is. Pedig itt már nyolcvan oldalt szánt felvázolására.” [47]; „Az éles elvi szembeállítások, a kierkegaardista vagy-vagyok Balázs Béláról szóló tanulmányaiban váltak irodalomszemléletének részévé: de ne feledjük, maga Balázs a Nyugatnak szinte alapító tagjai közé tartozott, Osvát (akit egyébként kezdettől nem szeretett) már 1908 januárjában írást kért tőle.” [63]; „Toldyt gyakran lebecsüli az utókor, pedig élvezetes arcképrajzokat készített, Gyulai kritikai dolgozatai, Péterfy esszéi olvasmányoknak is kitűnőek voltak s ma is azok. Riedl tekintélyét még növelte finoman szellemes, elegáns stílusa, Horváth Jánost pedig alighanem a magyar értekezőpróza legkiválóbb alakjának kell tartanunk.” [111]; „Ez a kiadvány különféle adatbázisokra támaszkodva [...] 1603 tételt tartalmaz, s ezek között 73 irodalomtudományi, irodalomtörténeti érdekű tudományos programot tart számon. [...] 1988 és 1992 között 148 irodalomtörténeti-irodalomtudományi tárgyú könyv vagy könyvnek nevezhető kiadvány jelent meg magyar szerzőtől. [...] 1988 és 1992 között szakfolyóirataink [...] összesen 1122 publikációt adtak közre. Első látásra a 73 kutatási program, a 148 könyv és az 1122 folyóirat-közlemény arányosnak mondható. Ez programonként két-két könyvet jelent, s egy könyvre majdnem tíz folyóiratcikk jut. Ezek a számok a megalapozott munka arányszámainak mutatkoznak.” [163]; „Az elmúlt tíz évben hét irodalomtörténész akadémikus hunyt el [...]. Jelenleg ugyancsak hét irodalomtörténész akadémikusa van az Osztálynak, de e hétből öt már tíz évvel ezelőtt tag volt, így a hét elhunyt tag helyett mindössze két új irodalomtörténészt választottak. Következésképpen tudományágunk akadémiai képviselte már mennyiségileg is meggyengült.” [167] – a felsorolás természetesen igen hosszan folytatható. Jól látható a példákon „keresztül”, hogy a filológiai eszmefuttatások miként kanyarodnak el a szövegek tapasztalatától, miként állnak meg az értelmezés „előtt” és hogyan „helyettesítik” az argumentációt. Vagyis a szimpla „ténytisztételből” következő katalogizálás inkább azt erősíti meg a befogadóban, hogy a filológiai kontextus *nem* olvasható ki az egyes szövegekből; ezért olyan apparátusra van szükség, amely e járulékos elemeket közvetíteni tudja. S ebben az esetben a dolgozat(ok) beszélője nem a „tárgyban való érdekelttségét”, hanem önmaga pozícióját hangsúlyozza (például: „Rónay László az én nemzedékem legkövetkezetesebb, elvekben, eszményekben, irodalomfelfogásban legszilárdabb munkatársai közé tartozik.” [211]; „1957-ben voltam elsőéves egyetemi hallgató, s évfolyamtársaimmal abba a Váci utcai könyvesboltba jártunk vásárolni, ahol a szegény, fiatalon elhunyt Demény Ottó volt elárúsító. Sokszor már a nyitás percében, tíz órakor ott tolongtunk az üzletben, hogy le ne maradjunk egy-egy frissen megjelent könyvről. Az irodalom akkor még sürgős esemény volt.” [223]; „Ami a paródiákat illeti, kedves tanárom, Bóka László jut eszembe, aki egyik előadásában Karinthy *Így írtok ti-jét*-a legjobb magyar stílustörténeti munkának nevezte.” [242]; „Valamikor az 1980-as évek elején Bodnár Györggyel és Béládi Miklóssal négyesben Újvidékre utaztunk egy irodalmi konferenciára. A határon a jugoszláv vámtiszt megállt a vonatfülke ajtajában és hosszasan fürkészte Pomogáts Béla útlevelét. [...] Mi lesz ebből? [...] Tudjuk-e – kérdezte –, hogy a »pomogács« egy régi szerb tűzérségi

műszo? Nem tudtuk. Azt azonban tudtuk, hogy Pomogáts Bélához legkevésbé sem illik az effajta katonai képzettársítás. Nagyszerű humora, remek írástudása aligha indít bárkit is hadi asszociációkra.” [280]; „Mostanában korán ébredek. Valamelyik reggel kitártam a fürdőszoba ablakát és lenéztem a Sashegyről a Németvölgybe. Észrevettem, hogy Szabolcsi ablaka még sötét. Átfutott rajtam a gondolat, mit vacakolok itt a fürdővízzel, ahelyett, hogy munkához látnék. Lenne egy félórám. Ennyi idő alatt elolvashatnék vagy negyven oldalt. Behozhatnék negyven oldalnyi abból a tizennyolc évből, amennyivel előbb kezdte nálam.” [265] stb.). Vagyis éppen az történik, amitől a beszélő meg kíván szabadulni: az objektivitás és a hitelesség látszata szubjektumának centrális, integratív megőrzését jelöli. Érdemes természetesen azt is mérlegelnünk, hogy ez mennyiben releváns kérdés akkor, ha a fenti idézetek beszélőjének attitűdje a tárgyalt esszéírói hagyományt méltányoló gesztusként nyelhet értelmet. Mindazonáltal elképzelhető olyan perspektíva is, mely szerint ez esetben az irodalomról való beszéd „történeszi” (filológusi) elgondolása megvonja magától az applikáció *lehetőségét*, s inkább a *beavatottság* metaforikájában véli megragadhatónak az interpretáció eseményét. Természetesen az ilyen jellegű anekdotizáló gondolatmenetek érdekesek is lehetnek, hiszen feltárják a dialogizálni „akaró” felek közvetlen kontextusát és „sokszínű” adalékokkal járulnak hozzá nyelvjátékaik preferenciáihoz. Ugyanakkor kimarad a játékból annak mérlegelése, hogy az ismertetett mű értelmezésében vajon mennyire *segíti* az olvasót annak kinyilvánítása, hogy milyen szövegen kívüli kapcsolatok jellemzik recensens és recenzált „szerző” világát. Főleg akkor, ha az idézett körülmények már nem automatikusan visszakereshetők. Kenyeres Zoltán kritikái mellett „érvelnek”, hogy jobb ezekről tudni, mintsem elveszzenek az idők homályában. Ugyanakkor amellelt is szólnak érvek, hogy ezeket félretéve az olvasás tapasztalatát jelöljük meg mintegy kiindulópontként. Ez utóbbi esetben persze eltekinthetnénk azoktól a filológiai kontextusoktól, melyeket nem az olvasás aktusa hoz létre. Úgy gondolom, ez már csak az időbeli distanciák miatt is megkerülhetetlen kérdéseket vet föl.

Mielőtt Kenyeres Zoltán könyvének meglátásait elhagynánk, egy rövid exkurzust kell tennünk. Mivel a fenti idézetek olyan olvasatokat hívhatnak elő, melyek a beszélő által inszenizozott szemléletformák dialogikus karakterét hiányolják és vakságukra emlékeztetnek, még korántsem bizonyos, hogy ezek eközben nem érvényesíthetik a „jóakarát hermeneutikáját”. Kenyeres Zoltán beszélői ugyanis (diszkurzív értelemben) olyan játékba vonják be olvasóit, melynek szabályait az ő (tudásként aposztrofált) hatalma írja elő. (Természetesen hatalom és tudás foucault-i metaforáit az interszubjektív kijelentések szükségképpen meghatározóiként értjük; eszerint minden diszkurzus alanyának nyelvi teljesítményéből kiolvashatók olyan potenciálok, melyek ezen beszélő önmagáról és a dolgokról való tudását hatalmi igényekkel ruházza fel – a diszkurzus rendje és rendezetlensége alapján. Az ilyen jellegű összefonódásokra utalva állíthatjuk a tanulmányok megtett beszélőiről, hogy „integratív módon szándékoznak uralni a megjelenített tudás mezejét.”) Vagyis az az olvasat, amely az így képzelt beszédet megerősíti a maga másságában, szükségképpen az ideologikusság trópusával lesz jelölhető. Ezt a zsákutcát elkerülendő, a konfrontáció esélyeit hangsúlyoztuk. Hiszen rendkívül feltűnő, hogy a kötet tanulmányaiban nem kapunk támpontokat ahhoz, hogy az „értelmezés” ürügyén szállhassunk vitába némely állítással. Kenyeres Zoltán könyve ugyanis egyetlenegy *konkrét* szövegelemzést

sem produkál. Azaz megfelelkezik arról, hogy az irodalmi alkotások szövetét és a róla szóló interpretációkat nemcsak ideológiák alkotják (ezért is konvergál mindenkor a filológusi nézőpont a tulajdonított intenció visszakeresésével). Hanem olyan retorikai és modalitásbeli komponensek is, melyeknek értelmezése az irodalomtörténész (mint olvasó) elengedhetetlen „feladata” lenne; persze akkor, ha a maga nézőpontját valóban kiszolgáltatja a történetiségnek, és a dolgokból való részesezés különbségeit elismerve reflektál perspektívájának esetlegességeire is. Az *Irodalom, történet, írás* című tanulmánykötet itt vázolt interpretációja tehát méltán kifogásolhatja, hogy Kenyeres Zoltán könyve nem feltétlenül tesz eleget a maga által támasztott igényeknek sem: *irodalmi* műveket nem elemez, a *történeti* álláspontoknak csak ismertetését adja, az *írás* retorikai feltételeit pedig „átmásolja” az ideológiák és biográfiai összefüggések (értelmezés híján nehezen követhető) világába.

Mivel bevezető (indító) soraink a reflexivitás diszkurzív tényezőit hangsúlyozták, szükségesnek látszik itt egy olyan „közbevetett előszó” megfogalmazása, mely tágíthatja az általunk nyitott horizontot. Szegedy-Maszák Mihály alább tárgyalandó könyvének „néhány” passzusa ugyanis *alapvető* elvárásként értelmezi az interpretáció beszédhelyzetének önkorrekcióját és folyamatszerű felülírását. Vagyis abból indul ki, hogy enélkül nem is vehető komolyan az irodalomtörténész tevékenysége. Azon a ponton érdemes tehát „elkezdeni” vizsgálódásunkat, ahol Kenyeres Zoltán könyvének értelmezésbeli „követhetősége” megszakad. Szegedy-Maszák Mihály beszélői szerint ugyanis a jelen kérdései, kihívásai nem „zagyvaságként” vagy pusztán „divatként”, hanem sokkal inkább a gondolkodás, értelmezhetőség megfontolásra érdemes kontextusaként rendeződnek az egyes dolgozatok modalitásában. Vagyis az elméleti szempontok nem aszerint nyerik el létjogosultságukat az interpretációban, hogy közvetlenül veszélyeztetik-e a felnyitott kérdezőhorizontok „korszerűségét”, hanem aszerint, hogy alkalmasak-e a dolgok megértésére vagy nem. Ez pedig a „mozgásban lévő perspektíva” és az applikáció megoszthatóságának dilemmáit hívja elő az értelmező nyelv trópusaiban. Vagyis a *kétely* alakzatait csempészi be a korszerűség reflexiójának elbeszélhetőségébe. A továbbiakban tehát arra érdemes koncentrálnunk, hogy a *nyelvek* „egymásnak való kitettsége”, interakciója képes-e láttatni olyan összefüggéseket, melyek nem előzik meg a „tárgy” allegoretikus megértését, hanem újra-szituálják azt.

Mielőtt Szegedy-Maszák Mihály könyvének főbb kérdéseit újrafogalmaznánk, térjünk ki itt is a kötet előszavára, amely egyben a cím lehetséges értelmezését adja: „A címadó szöveg olyan történetről szól, melyben Henry James a »figura« szót használja, s ez a retorikai alakzattól az emberi jellemig sokféle jelentést hordoz a hagyományban. E »minta« nem határozható meg egyértelműen, mert voltaképp magával a »szőnyeggel« azonos. Egyszerre nyilvánvaló és rejtett, s éppúgy alakzat, mint üzenet” (7). A *minta* és a *szőnyeg* egymásba alakuló trópusa tehát azt sejteti, hogy a kettő elválaszthatatlansága (mint olvasásalakzat) érdekeltté teszi az olvasót az előfeltevések különbözőségének reflexív játékában. A kötet előszava tehát kifejezetten arra szólít fel, hogy mérlegeljük az interpretációk alkalmazhatóságát, sőt a beszélő által nyitott kérdezőhorizontokat is csak mint lehetőségeket ismerjük el.

S valóban, az egyes tanulmányokban megfogalmazódó dilemmák jelentőségét nem pusztán az indokolja, hogy a felmerülő kérdések hatástörténete *irányt szab* azok megválaszolására, hanem sokkal inkább az, hogy a hagyomány és a nyelv általi meghatározottság számos olyan kérdést implikál, mely az applikációban feltáruló előfeltevések korrekcióján keresztül tarthat csak igényt bármifajta relevanciára. Nem meglepő tehát, hogy a kötetben szereplő írások mindegyike rendkívül széles spektrumban mutatja fel „tárgyának” megközelítési lehetőségét, még akkor is, ha ezáltal egyes beépíthető komponensek *kifejtettsége* szűkül (például: „Musil nagy regényének Philippe Jaccottet készítette fordítása ugyan hevenyészett megítélesem szerint jobb, mint Tandorié, de ez is legfőljebb segítség lehet az eredeti szöveg megértéséhez.” [94]; „Szentkuthy szószaporító szerző volt, Kosztolányi tudott csodálatosan gazdaságosan bánni a nyelvvel.” [227] stb.). Az iménti példák természetesen arra is utalhatnak, hogy az interpretáció súlypontjainak rétegzettsége és az argumentáció helyenkénti „bezáródása” már csak azért is összefügg, mert az értelmező nyelv „vakfoltjai” engedik láttatni a kérdezés irányának esetleges leágazásait. A felvázolt problémák gazdagsága, és a kérdések egymás *mellé* rendeződése ugyanakkor olyan szölamokat hív elő, melyek más-más módon ütköznek bele néhány jól körülhatárolható dilemma (ilyen például a fordítás kérdése, a tudományterületek kompetenciája, a kánonok létezési módja, az interpretáció perspektivikussága és nyelvi dimenzionáltsága, a kontextusok egymáshoz való viszonya vagy az irodalom fogalmát meghatározó történelmi horizontok differenciája). Amennyiben a megelőzőttség tudatát, a kontextusra való ráutaltság szükségszerűségét és az így értett reflexivitás hermeneutikai tapasztalatát nem választjuk le a keletkező kérdések nyelviségéről, akkor szükségtelenné válik annak megfogalmazása: vajon eredeti-e a „kérdésekben revelálódó gondolat”. Hiszen az érvelésbe beépülő, azt lehetővé tevő utalásrend eleve másként fogja láttatni a maga előtörténetét, ha a rá nyitott horizont rendelkezik az aktualizációból következő módosulás elvárásrendjével. Mindez arra utalhat, hogy az irodalmi szövegek olvasásának folyamatosan változó feltételrendszere szükségessé teszi a „kész” válaszok elméleti alapfeltevéseinek újrafogalmazását és az értelmező tevékenység „szókincsének” reflektált „felülírását” (vö. 22–23). Vagyis az irodalmárt játékba hozó kérdések és a rendezőelvek interakciója akkor lehet hatástörténetileg sikeres, ha az önmegértésként artikulálódó párbeszéd során egyben annak kockázata is felmerül: miért éppen így értjük azt, amit érteni vélünk.

Szegedy-Maszák Mihály könyve három főrésze tagolódik: a *Mű és hagyomány* című ciklus elsősorban az irodalmi alkotások megközelítését előíró elméleti és történeti kontextusok vizsgálatából indul ki és nagy figyelmet szentel a kánonok szerveződése folyamatának; A *romantika öröksége* címszó alá sorolt három tanulmány a romantika horizontját, illetve a romantika és a modernség horizontváltását tárgyalja „néhány” konkrét példán keresztül; a *Modern és posztmodern* című rész pedig a XX. század irodalmának értelmezhetőségéhez nyújt támpontokat, különös tekintettel Kosztolányi életművére. A kötetben szereplő írások kétfelé oszthatók abból a szempontból, hogy az értelmező „egyetlen” szöveget választ-e interpretációjának kiindulópontjául. E kettősség mindenekelőtt azért lehet jelzésértékű, mert a konkrét szövegelemzésekben működtetett, a szoros olvasáson alapuló retorika teszi láthatóvá a kimondatlan előfeltevések azon diszkurzív alakzatait, melyek az elméleti eszmefuttatások esetében elsősorban explicit utalásokként tematizálódnak (ez persze korántsem jelenti azt,

hogy az utóbbi esetben ne lennének olyan implicit komponensek, melyek az „elbeszélő” szituáltságát akár a mondottak ellenében is jelölik; pusztán arról van szó, hogy az applikáció előbbi válfaja esetleg más jellegű olvasói viszonyt hívhat elő). Ugyanis az irodalmi szövegek esztéticitásának megnyitása és az értelmező állításainak visszakereshetősége, „ellenőrizhetősége” talán éppen akkor a leginkább egymásra utalt, amikor a szöveg tapasztalata aszimmetrikus az elméleti előfeltevések irányával, azaz törlődik az elvárás identitása és a másság homogenitása. (Nézzünk erre egy példát. Szegedy-Maszák Mihály *Pacsirta*-elemzése abból indul ki, hogy a regény recepciójából kiolvasható főbb kérdések megismétlése elfedheti a regény azon poétikai dimenzióit, melyek az elbeszéltség hangsúlyozott formáit jelölhetik: a mű tematikáját az idő többértelműsége mentén fejt fel, a lélektani regény műfajának öröklött narratív sémáit pedig az inszenírozódó nyelvjátékok felől defigurálja. Az értelmezés „kifutása” így a regényvilág cél- és irány nélkülségét fogalmazza meg, majd visszautalva a „kiindulóponttra”, az „örökké létező időtlent” tekinti a művilág instanciájának. Szegedy-Maszák Mihály érvelése mellett érdemes utalnunk arra az eshetőségre is, hogy ha az értelmező az utolsó fejezet bevezető sorait – „a regény [...] véget ér, de nem fejeződik be” – nem a célelvűséget megvalósító műfajok alapján interpretálja, hanem az olvasás alakzata felől, akkor a „regény” továbbírhatóságának allegóriáját is kiolvashatja a „vég” figurációjából. [Annál is inkább, mert a *Pacsirta* egyik alakja – Íjas – fel is vehetné ezt a szerepet.] Az önmagától elkülönülő történet ezáltal az olvasás cél nélkülségét is játékba hozhatja, ami viszont éppen a transzcendenciát venné ki a szöveg világából – mondjuk a viszonyítási pontok ironikusságát állítva.) Vagyis Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-elemzései éppen azért töltenek be a recepcióban immáron megkerülhetetlen szerepet, mert olyan jelentéspotenciálokat szabadítanak fel, melyek nemcsak az értelmezői perspektíva továbbnyithatóságában, hanem a jelenkori Kosztolányi-értelmezésben is kijelölik annak feltételrendszerét, hogy az idézett szövegek (újra)olvasása legyen az interpretációk számára irányadó (például rendkívül termékeny lenne annak mérlegelése a további kutatásokban, hogy „Kosztolányi nyelvszemlélete” miként alakul esszéinek és szépirodalmi alkotásainak összjátékában...).

A „*Minta a szényegen*” még egy olyan aspektusára térnénk ki, mely szintén a diszkurzív tér megnyitásában válik érdekeltté. Már utaltunk arra, hogy a kötet megkülönböztetett figyelemmel fordul a kánonok mibenléte felé. Ez azért is igen fontos fejlemény, mert a magyar irodalmi kánonok létesülése számos olyan kérdést vet fel, melynek korrekciója nemigen kerülhető meg. Ha arra gondolunk, hogy nemcsak az lehet elsődleges kérdés, hogy a történetileg legitimált kánonok milyen határokat jelölnek ki (például x belefé-e az y korszak kánonjába), akkor arra is reflektálnunk kell, hogy vajon milyen stratégiák legitimálják magának a kánonnak a létét. Szegedy-Maszák Mihály idevonatkozó tanulmányai számos olyan kérdéssel szembesítik a magyar irodalomtörténeti „kánonjogot”, melyek mentén újfogalmazható néhány nem egészen jelentéktelen dilemma. Itt (most) nem ismételni meg a kötet észrevételeit, pusztán egyetlen (reduktív) kérdést tennénk fel: függetleníthető-e a kanonizált mű annak olvasásától. A probléma rendkívül egyszerűnek tűnik, mégis igen nehéz rá egyértelmű választ adni. Ha abból indulunk ki, hogy a kánont olvasott művek emlékezete alkotja, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a kánon olvasása mindig is defigurálja annak „alapító olvasatát”: azaz eltünteti a kánon ere-

detét. Ha viszont abból indulunk ki, hogy a kánont *olvasandó* művek virtuális arzenálja „jeleníti meg”, akkor nincsen garancia a kánon visszaigazolására (hiszen az az olvasás során elkülönбöződik önmagától). Nem meglepő tehát, hogy Szegedy-Maszák Mihály olvasatában a kánon olyan pragmatikai fogalom, amelynek nem feleltethetők meg immanens értékek (86). Akkor viszont miért lehetséges, hogy egyes szerzői nevek vagy műcímek megőrződnek a kánon szinonimáiként. Nyilvánvalóan azért lehet ez így, mert a kánon olyan trópus, amely a homogén felületek jelölőjeként a *diszkurzus* korlátozását írja elő. (Legalábbis a magyar irodalomelmélet nyelvi keretein belül.) Utalnunk kell tehát a fogalom kanonizációjának értelemfüggőségére. Hiszen a magyar irodalmi kánonok „rögzítettsége” a fogalom misztifikációját is jelöli. Kétségtelen persze, hogy nemzetközi viszonylatokban is vannak „interkanonikus” művek, de ezek újrasszituálják a maguk helyzetén keresztül a kánon kanonikus elgondolását (a disszenzus irányába). A rendszer eme fogalmának alakzatát tehát érdekesebb volna elgondolni valóban alakzatként és nem ideológiként, hiszen minden bizonnyal a szó nem lehet több a maga trópusánál. Szegedy-Maszák Mihály tanulmányai talán éppen ebben lehetnek irányadók: a *kánont* retorikai alakzatként (is) értelmezik, nem pedig olyan „lényegként”, amely független az őt értelmező nyelv tejesítőképességétől. (S ez az aspektus elgondolhatóvá tesz például nem elitista kánonokat is...)

A két tanulmánykötet (természetesen parciális) értelmezése már csak azért sem futhat ki egyetlen „konklúzióba”, mert az indokolatlanul felerősíthetné a dolgozat beszélőjének reflektálatlan pozícióját. Arra azonban érdemes kitérnünk, hogy ha az interpretációnak pusztán kétféle interpretációja lehetséges (az egyik fenntartja a játékot, a másik a játék végéről álmodik), és mindkettő legitim – mert jelen esetben a filológia korlátozó funkciója és az elmélet reflexivitása nem gondolható el egymás nélkül – akkor arra is utalnunk kell, hogy e különbözőség és azonosság játéka miként nyerhet konkrét értelmet. Hiszen az elemzői stratégiák heterogenitását „garantáló” (deklaratív) elvárások (sok esetben) legalább annyira az allegorézis uralmát jelölik, mint amennyire a konkretizáció igénye a megoszthatóság előfeltétele (a kortárs magyar irodalomtudomány horizontjában). Annak mérlegelése tehát, hogy a két mű milyen diszkurzív perspektívá(k)ban olvasható, alapvetően rá van utalva hatásuk (még) „beláthatatlan” komponenseire. Ez utóbbiról viszont szinte csakis applikálhatóságuk mikéntje lesz képes *beszélni* egy vélhetőleg archeológiailag izomorf térben. (Anonymus Kiadó, 1995 – Balassi Kiadó, 1995)

H. NAGY PÉTER

Hatvan év – tizenhét tanulmány

Kétségtelen, hogy a születésnap i köszöntő nem könnyű műfaj, hiszen a tanulmányírás általános szabályain kívül speciális követelményeknek is meg kell felelnie: első sorban valamilyen módon utalnia kell(ene) az ünnepe i személyére, vagy a szerző és a köszöntött viszonyára. Emellett a cikknek – a terjedelmi korlátok miatt – rövidebbnek, tömörebbnek kell lennie, mint általában a tudományos publikációknak.

Mindezekből következően valószínű, hogy a felkért filosz nem kezd új kutatásba e feladat okán. (Már csak azért sem, mert ilyenkor még az e tudományágban megszokott szerény díjazásra sem számíthat.) Feltételezhető, hogy előveszi a már meglévő céduláit, jegyzeteit, és így próbál eleget tenni a megütszelő felkérésnek. E körülményekből adódik, hogy a tanulmányok újdonságértéke, illetve kidolgozottsága az Achilles-sarka a születésnapjához közzétettnek.

A fenti nehézségek mindegyikével meg kellett küzdeniük a nemrég megjelent „*Mint sok fát gyümölcse...*” címet viselő tanulmánykötet szerzőinek, mely kötet Kovács Sándor Iván 60. születésnapja alkalmából – Orlovsky Géza szerkesztésében – látott napvilágot. (Oly sok fényhez nem jutott, mivel kereskedelmi forgalomba nem került.)

Bizonyos, hogy e könyv szerzői is a vázolt tanulmányírói eljárást követték. Általában két módszert alkalmaznak: vagy egy készülő könyvükből közölnek egy kis mutatványt, vagy az íróasztalukon pihenő cédulákat vagy szövegeket alapul véve dolgoznak.

E munkamódszerből adódóan és természetszerűen minden szerző a saját szakterületéről választott témát; mégis a kötet tematikája viszonylag homogén. A tanulmányok nagy többsége régi magyar irodalommal foglalkozik, de van egy XIX. századi, két XX. századi témájú, sőt egy történelmi tárgyú írás is.

Jelen esetben úgy tűnik, kevesen tartják szükségyszerűnek, hogy egy születésnapjához közzététben utaljanak az ünnepekre – bár a könyvet – második alcíme szerint – „írták: barátai, kollégái, tanítványai”. A tizenhét szerző közül csak négy tartja fontosnak, hogy Kovács Sándor Ivánról vagy kapcsolatukról megemlékezzen. A négy irodalomtörténész közül három Kovács Sándor Iván hajdani tanítványa, akiket a jeles szakember terelt e tudományterület felé. Szabó András témaválasztásával is tiszteleg egykori tanára előtt, ugyanazt a szerzőt választva, akinek munkásságát valamikor szemináriumi dolgozata tárgyául az ünnepeltől kapott.

Oldaná hiányérzetünket, ha a kötet elején olvashatnánk egy kis bevezetőt a szerkesztő tollából, mely koherenciát teremtené a szövegek között, és magyarázatot adna számunkra, laikus olvasók számára, miért ezek a szerzők vannak jelen a könyvben.

„Éppen Kovács Sándor Ivántól tanultam negyedszázadnál régebben, hogy az annotált jegyzetanyag sokat segíthet a dolgozatnak. Azt is valószínűsítette akkor, hogy több szakember a jegyzetanyag átnézése után mérlegel, vajon érdemes-e elolvasnia a tanulmányt” – írja Ötvös Péter egyik jegyzetében.

A könyv írásainak heterogenitása, sokszínűsége miatt nagyon nehéz azonos elemzési szempont szerint vizsgálni őket; sőt valószínűleg nem is lehet. Tekintsük át a műveket az Ötvös Péter által ajánlott módszer szerint, hangsúlyozva, hogy ez csak egy tetszőleges megközelítési mód, mely egyáltalán nem minősít, legfeljebb orientálhatja az olvasót.

Néhányan igazán bőséges jegyzetanyaggal látják el tanulmányaikat; például maga a fent idézett szerző, mások egyetlenegy jegyzetet sem közölnek; például S. Sárdi Margit, ennek ellenére mindkettő érdemes a figyelemre. (A teljesség kedvéért ide kívánczik még Kulcsár Péter neve is, aki szintén egyetlenegy jegyzetet nem közöl, mivel cikke majdnem teljes egészében szövegközlés.) S. Sárdi Margit *Jelbeszéd* című

írásában egy érdekes motívum előfordulási helyeire (melyeket a szövegben közöl) hívja fel a figyelmet, ezért nem kell jegyzetekhez folyamodnia.

Hausner Gábor *„Zrínyi Miklós Uram Actai”* címmel egy Vitnyédi Istvánnak írt levelet közöl, melyet világosan kommentál és alapos jegyzetapparátussal támogat. Szintén jól annotált Hargittay Emil biblikus mitizációval foglalkozó tanulmánya – mely valószínűleg egy nagyobb vizsgálódás része, bár erről a szerző nem tesz említést –, de ezt a feltételezést erősíti, hogy mintegy kétezer vers szövegének elemzésére hivatkozik. A kötet egyik legjobb írása Hargittay Emilé, mely alaposságával, precizitásával hívja fel magára a figyelmet. Szintén egy nagyobb terjedelmű munka része Praznovszky Mihályé, a XIX. századi szoborállításokkal foglalkozó igen érdekes dolgozata, bár jegyzet alig tartozik hozzá (ez is rámutat választott módszerem hatáira). Bene Sándor *Lipót császár mécsese* című tanulmánya hasonlóan az előbb említetthez, egy most készülő könyv egyik fejezete, lényegében egy eszmetörténeti jelentőségű Zrínyi-ellenes dialógus közlése sűrű kommentárokkal.

Orlovsky Géza a *„Régi magyar irodalom története”* című írásának jegyzetelése alapos, gondolatmenete azonban nem minden ponton követhető. Eleinte – úgy tűnik – arra a kérdésre keresi a választ, mi lehet az oka annak, hogy a régi magyar irodalommal foglalkozó szakember ma „már-már csudabogárnak számít”. Azonban a továbbiakban a kérdés a levegőben marad, válasz helyett tudománytörténeti összefoglalót olvashatunk arról, hogyan alakult ki a magyar irodalom mai periodizációja.

Hasonlóan heterogén benyomást kelt Horváth Iván *Reich, Marx, Freud* című munkája. A dolgozat első felében *A cikkírás művészete: az első mondat* alcímmel rövid elmélkedést olvashatunk, majd Horváth Iván saját házikönyvtárának bemutatása következik még rövidebben, míg végül előbukkan a tanulmány voltaképpeni tárgya, *Freudomarkista volt-e József Attila* alcímmel, mely eddig a csak felerészben megjelent József Attila-tanulmány közlése.

Szintén részben József Attilával foglalkozik Szőke György cikke is, mely a költő és kortársa, Kosztolányi Dezső belső rokonságát igyekszik bizonyítani meglehetősen vázlatosan. Hiszen egy novella és néhány vers fölvilágításával igyekszik bizonyítani rokonságukat, mely anyanyelvünk iránti szenvedélyükben nyilvánult meg. A nyelv iránti szerelem költőinkre általában jellemző, de ezt a megállapítást Szőke György szövegszerűen nem tudja megerősíteni. Ugyanígy kevésbé látom alátámasztottnak Borián Elréd gondolatmenetét az ismétlődésről mint életszemléletről Zrínyi műveiben, hiszen alig néhány alkotás alapján nem vonhatunk le következtetéseket egy egész életműre vonatkozóan.

JUHÁSZ JÚLIA

Hol tart ma a stilisztika? (Stíluselméleti tanulmányok) (Szerkesztette Szathmári István)

A jól szerkesztett tanulmánykötet értékes, tartalmas tanulmányaival – mint látni fogjuk – a magyar stilisztika történetében jelentős fordulópontot jelez.

A kötet az ELTE Szathmári Istvántól irányított Stíluskutató csoportjának munkája: stíluselméleti tanulmányok gyűjteménye. Olyan eredménye egy jól összehangolt –

tanácskozó, kutató, alkotó – csoport működésének, mint az előző, ugyancsak elismerésre készítő kötetük (*Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*, szerk. Fábán Pál és Szathmári István, Bp., Tankönyvkiadó, 1989).

Hogy most elméleti tanulmányok kerültek sorra, arról a szerkesztő az *Előszó*ban így vélekedik: „mindig nagy súlyt fektettünk a stíluselméletre” (7), amit két okkal magyaráz. Az egyik az, hogy „a stilisztika válságba jutott” (7), emiatt kívánatos „a stilisztika elméleti hátterének korszerűbbé, megalapozottabbá, szilárdabbá tétele” (8). A másik ok pedig a két határtudománynak, a nyelv- és irodalomtudománynak „szinte forradalmi átalakulása” (8).

Ezek után a szerkesztő a kötet címével is jelzett célt így fogalmazza meg: annak bemutatása, hogy hol tart ma a stilisztika, továbbá válaszolás a mai stilisztika legalapvetőbb kérdéseire. Mindez alapul szolgálhat a kutatócsoport munkatervében szereplő „Magyar stilisztika” megírásához.

A kötet az *Előszó* mellett tizennégy tanulmányt tartalmaz. A tanulmányok közlési sorrendje megfelel annak, ami egy elméleti kötetben lehetséges, azaz az elméleti kérdések szűkülő köre: az átfogónak tekintett funkcionális stilisztika megalapozása, majd a teljes(ebb)nek mondható elméletek, a stilisztika egészét átfogó jelenségek tárgyalása, aztán egy-egy nyelvi szint, illetőleg egy-egy grammatikai jelenség jórészt elméleti megközelítésben való bemutatása.

A kötet értékelése előtt és egyben ennek érdekében egészen röviden ismertetem a tanulmányok témáit. Itt arra sarkítok, ami a címbeli kérdésre adott egyfajta, a szóban forgó kérdésre szorítókozó válaszként fogható fel, vagy legalább abból a szempontból releváns. Ez rendszerint nem más, mint a tanulmány alapjául szolgáló elmélet lényege, jellege, vagy pedig a vizsgált jelenség(ek) megközelítésének elvei.

Szathmári István tanulmányában (*A funkcionális stilisztika megalapozása*) tulajdonképpen a stilisztika történetébe (is) tartozó kérdést tárgyal. Kiindulópontja a sok mindenben Saussure-t követő Ballynak, a modern stilisztika úttörőjének a felfogása. A szerző lényegében azt vizsgálja, hogy ez a funkcionális szemléletű stilisztika hogyan fejlődött Bally után. Itt is az foglalkoztatja a leginkább, hogy ez az iskola hogyan alakította ki fő kategóriáit, mint amilyen például a nyelvi eszközök affektivitása, majd később a nyelvi eszközök stilisztikai funkciói, aztán a nyelvi „variencia”, azaz a funkcionális stílusok (például a szépirói, tudományos, hivatalos, társalgási stílus). Az utóbbi húsz-harminc év fejlődési szakaszát vizsgálva a szerző egészen jogosan és meggyőzően nemcsak a funkcionális stilisztika továbbéléséről, hanem gazdagodásáról, sőt kiteljesedéséről beszél, amit elsősorban a nyelv- és irodalomtudomány forradalmi átalakulásával magyaráz, főleg olyan változásokkal, amelyekkel a nyelvhasználat került az érdeklődés középpontjába, ami mindenekelőtt a kommunikációelmélet, a beszédteória-elmélet, továbbá a szövegtan és ebből fakadóan a szövegstilisztika témája.

Gáspári László (*Egy új retorika- és stíluselmélet vázlata*) azzal foglalkozik, hogy a meggyőzés lehetőségeit bemutató hagyományos retorika az utóbbi években elsősorban egyre inkább növekvő sokrétűségénél fogva eltolódott a szépirodalom irányába (lásd erről Kibédi Varga Áron idézett véleményét: „nincs irodalom retorika nélkül” – 34), így a (neo) retorika sajátos funkcióelméletté (is) vált, és éppen e funkcionális szemlélet révén eljárásai „a stílus kiképzésének is műveletei” (35), ha tudniillik a stilisztikát a szóban forgó jelenségek „kommunikatív-pragmatikus tényezőktől függő funkcionális szemléletével azonosítjuk”, a mondatstilisztikát pedig a mondatalakza-

tok, a szövegstilisztikát a gondolatalakzatok funkcionális szemléletével egyeztetjük (35). Ezzel függ össze továbbá az is, hogy a kimondottan meggyőző szándékú (ún. inventio-központú) retorikához „a nyelvi ékítményekre (colores rhetorici-re) irányuló figyelem a tanító vagy gyönyörködtető funkciójú, az úgynevezett elocutio központú (ars bene dicendi) retorikát társítja” (34–35). A szerző szerint így alakítható ki egy új retorika- és stíluselmélet, amely kétségkívül jelentős fordulatot jelent.

Tolcsvai Nagy Gábor (*A stílusfogalom értelmezése a nyelvi norma viszonylatában*) produktív ötlete az, hogy a stílusfogalmat egy másik fogalommal, a nyelvi normával való viszonyában vizsgálja, amiben az a nívum, hogy a hagyományos felfogásoktól eltérően ez a nyelvi norma újszerűen, kevésbé grammatikai, hanem inkább pragmatikai (főleg szociokulturális) jellegű. Ezzel a viszonyítással a stílusfogalom komplexebb megközelítése válik lehetővé, és így a stílusfogalomról való tudásunk nyilvánvalóan sokat módosulhat, sokat gazdagodhat.

Ugyancsak Tolcsvai Nagy Gábor (*A konnotáció kategóriája a stílusértelmezésben*) a stílus fogalmát a konnotáció kategóriájával hozza összefüggésbe azzal a céllal, hogy egy pragmatikai (szociokulturális) meghatározottságú konnotáció magyarázata alapján a stílusfogalom egy lehetséges értelmezését mutassa be, amelyben a stílusnak viszonyító és viszonylagos funkcionális értékét emeli ki.

Eőry Vilma (*Szövegtipológia – stílustipológia. Problémavázlat: elméleti és módszertani lehetőségek*) kiindulópontja a szöveg és a stílus kapcsolata. Célja tulajdonképpen az, hogy szövegtani alapon rendszerezze a stílusfajtákat, hogy így körvonalazzon stílustipológiai lehetőségeket, amelyekről elismeri, hogy még sok a megoldásra váró feladat, és ezt – szerintem nagyon helyesen – azzal magyarázza, hogy nagy szükség van a stílusfogalom egy adekvát értelmezésére: „a tipológia [a] saját maga számára tisztázott stílusfogalomból induljon ki, s ez a fogalom minél inkább tükrözze a stílus jelenségének összetettségét, viszonyjellegét” (148).

Kocsány Piroska (*Szövegnyelvészet és szövegtan*) a szövegnyelvészet nagy dilemmáját taglalja: „nyelvészet-e a szövegnyelvészet, avagy más, független, önálló tudomány?” (152). Válaszai, következtetései számolnak az idetartozó nehézségekkel. Ezek közül kiemelném azt, hogy a szövegvizsgálat egyrészt nem lehet meg a nyelvtudomány nélkül, másrészt pedig a szöveggel foglalkozó tudomány igen sokoldalú tudomány.

Fülöp Lajos (*Hangstilisztikai körkép – Általános és történeti kérdések*) a magyar hangstilisztika eddigi eredményeiről tájékoztat. A tanulmány annyiban problémafelvető, amennyiben néhány elvi, alapvető kérdést is tárgyal (például a hangstilisztika értelmezése, tudományközi kapcsolatai, a hangzó beszéd szerepe, kultúrája a stílus és az ízlés változásával kapcsolatban).

R. Molnár Emma (*Az idiómák nyelvi természete és stiláris lehetőségei*) a frazeológiai egységek közül a szólásokat és közmondásokat vizsgálja komplex módon, több (például lexicográfiai, szemantikai, grammatikai, funkcionális, szövegtani) szempont alapján. Ezek közül mindegyikhez stilisztikai jellegű szempontok is kapcsolódnak, amelyeket figyelemre méltó módon összegez a korábbi egyoldalú túlzásoktól eltérően mértéktartóbban, de mindenképpen elfogadhatóan. Vizsgálataiban elmélet (például szemiotikai, textológiai) szempontokat is hasznosít, például abban, hogy a tárgyalt idiómákat rendszert alkotó verbális jeleknek tekinti.

V. Raisz Rózsa *Két témakör a mondatstilisztikájából* című tanulmányában a különben eléggé elhanyagolt mondatstilisztika művelése számára – meggyőzően és szerin-

tünk is helyesen – a szövegtan jelentőségét hangsúlyozza: a stilisztikai vizsgálat tárgya nem a rendszermondat, hanem „a szövegmondat, amelynek stilisztikai jellege nem pusztán önmagából adódik, hanem környezetének függvénye” (215). Idevágó részletkérdésként azt említeném meg, hogy fejtegetéseiből nem derül ki, hogy miért kellene elkülöníteni a mondattani jelenségek stilisztikai értékelését a mondattani vonatkozású alakzatoktól (például az ismétléstől, halmozástól), amikor a szerző is elismeri, hogy „szorosan összefonódnak” (214).

Bencze Lóránt terjedelmes tanulmányának (*A szóképek, az alakzatok és a metafora-alkotás – Trópusok és figurák*) gazdag tárgykörébe sok minden beletartozik, amelyek közül néhány elvi kérdést emelnék ki. Kiindulópontja az, hogy az alakzatok és a szóképek közötti különbségtétel elméletileg még nem tisztázódott megnyugtatóan. Egy lehető tisztázás érdekében az idetartozó jelenségeket három szempontból, azaz modulszerű, kognitív és szocio-interpretációs alapon vizsgálja. Szempontjai többek között multidiszciplináris, ezzel összefüggésben integrált szemiotikai-szövegtani, pszicholingvisztikai, szemantikai és grammatikai jellegűek. Mindezek taglalása során a szerző részletesen tárgyalja a szóban forgó jelenségek fogalmi alakulásának és osztályozásának történetét.

Danyi Magdolna tanulmányában (*Hasonlattípusok Pilinszky János költészetében*) érdekesekek azok a kritériumok, amelyek segítségével Pilinszky hasonlattípusait írja le: alapvetően jelentéstani elveket érvényesít, emellett nagyon fontos a szövegnyelvészeti szemlélet, azaz az, hogy egy-egy hasonlatot nem elszigetelten fog fel, hanem a szövegegész alkotórészeként. Lényegében a hasonló és a hasonlított közti logikai és szemantikai összefüggés milyenségét és minőségét tekinti vizsgálati alpnak. Mindez talán még többet mondana, ha egy tágabb, általános (nyelvi, esetleg nyelvi/nem nyelvi) képlemet része lenne, ez esetben ugyanis még sok más szemponttal ki egészülhetne.

Kocsány Piroska a címbe két jelenséget és összefüggésüket (*A szabad függő beszéd a belső monológig*) veti alá tüzetes vizsgálatnak – mint a kötet sok tanulmányában, itt is – több szempont alapján: nyelvelmélet, nyelvészet (az idézés lehetőségei), szövegtan, stilisztika. Ez utóbbi megközelítésben három lehetőséggel számol: a szabad függő beszéd mint kompozíciós tényező (ami elsősorban abból adódik, hogy a szóban forgó jelenséget szöveggént fogta fel), a hőshöz vagy a narrátorhoz való kötődése, a szabad függő beszéd stílus (többek között az időbeli síkok és a beszédsíkok egymásba épülése, valamint összefüggése a mű, a szerző és az irányzat stílusával). Minderről szólva kérdésként azt vetném fel, hogy tulajdonképpen mi is a szabad függő beszéd mint szöveg: ugyan mondat feletti szintű, de mégsem szövegegész, hisz rendszerint nem folytonos, hanem megszakításos (ún. diszkrét) szövegszerkezeti egységekből áll.

Róka Jolán (*A nem verbális és vizuális kommunikáció stíluslehetőségei*) először számba veszi az idetartozó alapfogalmakat: paranyelv (pl. kacagás, horkanás), prozódia (metrika), kinezika (pl. gesztusok, mozdulatok), kódok (a jelnek jelentéseket tulajdonító szabályok rendszere, például a Morse-kód, a beszélők közötti térköz), szimbólum (pl. a fekete szín a gyász szimbóluma). Pszicholingvisztikai, szociolingvisztikai, kulturális antropológiai szempontok segítségével tárgyalja a nem verbális, vizuális üzenetkódok és szimbólumok típusait, jellegét és funkcióit, továbbá szövegtípusait (pl. reklám, fénykép, képvrs).

V. Raisz Rózsa tanulmányában (*A kvantitatív módszer a stilisztikában*) jó összegezést olvashatunk a kvantitatív módszernek a stilisztikában való alkalmazási lehetőségeiről, amelyek jogosultságát a szerző idetartozó érdekes és értékes kutatásai is bizonyítják. De emellett Nagy Ferenc nézete alapján állítja, hogy a gyakoriságnak van stílusmegkülönböztető sajátossága. A kvantitatív módszerű vizsgálatok produktivitása mellett számol korlátaival, hiba-lehetőségeivel is.

A tizennégy tanulmány rövid ismertetéséből is kiderül, hogy valamennyiük a mai stilisztika nagy és nyitott kérdéseivel, valóságos sorskérdéseivel foglalkozik. És valamennyi a maga módján választ ad a kötet címében szereplő kérdésre: Hol tart ma a stilisztika? De mit is jelentenek ezek a válaszok? Távolról sem megnyugtató megoldást, hanem inkább csak helyzetjelentést. Így többet tudunk meg a mai stilisztika válságáról, a válság okairól, arról, amiről az amerikai Stanley E. Fish ilyen címen értekezett: „Mi is tulajdonképpen a stilisztika és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla?” (*What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?* = *Essays in Modern Stylistics*, edited by Donald C. Reeman, Methuen, London and New York, 1981.)

A tanulmányok jól tájékoztatnak az újabb fejleményekről, elsősorban arról, hogy hogyan bővült a stilisztikai vizsgálatok alapja főleg a pragmatikával, szövegtannal, kognitív nyelvészettel. De alig esett szó arról, hogy ez a bővülés mennyiben jelent integrálódást, mennyiben fékezi, késlelteti a stilisztika önállósodását, ami eddig még nem történt meg.

De még így is nyilvánvaló, hogy melyek a megoldásra váró feladatok. Ezek egyfajta összegezeként Szathmári István így vélekedett: kíváncsian a stilisztika elméleti hátterének korszerűbbé, megalapozottabbá, szilárdabbá tétele (8). Ez a nagyon is a lényegre sarkító megállapítás hallgatólagosan azt is tudatosítani akarja bennünk, hogy a stilisztika művelői nem lehetnek többé elméletellenesek, és hogy meg kell ismerniök az új elméleteket, nem elégedhetnek meg a régiekkel, az esetleg már rég elavultakkal. De sugallja szerintem azt is, hogy az elméletek nem ismerése avagy teljes elvetése többeknél is azzal jár, hogy nem látják szakterületük vajúadását, forrongását, hanem ellenkezőleg – mintha minden rendben lenne – nagy nyugalommal, sőt biztonságérzettel próbálnak dolgozni.

Az újabb és újabb elméletek hasznosítása, a korszerűsítés igénye egyben a kiút jelzése. Mintha Szathmári István ennek egyik lehetőségét a funkcionális stilisztikában látná, ami szerinte valós, eredményes rendszerezést épített ki, és életképes stílusfelfogást jelent, bár elismeri, hogy még sok mindent kell itt kidolgozni és újragondolni. Jelentőségéről szólva úgy véli, hogy még azok is tanulhatnak belőle, akik különben nem tudják elfogadni (30). A funkcionális stilisztika korszerűsítési képességét Jászó Anna véleményével is igazolja, aki a funkcionalitást a korszerűség követelményével kapcsolja össze: „ha a nyelvi rendszert funkcionálisan tanítjuk, eleget teszünk a korszerűség követelményének” (17).

Az elméletek jelentősége természetesen nem korlátlan. Nincs ugyanis, nem is lehet egyetlenegy igaz, teljes és átfogó stíluselmélet, bár tudunk ilyenek kialakítását célzó törekvésekről. Beszélhetünk azonban produktív elméletek pluralizmusáról. Így érthető az is, hogy a kötet nem egy tanulmányában szinte – különben jogos és tetsző – küzdelemként tűnik fel egy-egy újabb kutatási, vizsgálati elv keresése, felfedése. Kérdés persze, hogy az elméletek sokfélesége alkothat-e valamilyen egységet, vagy

pedig többségük összeegyeztethetetlen. És ha így van, akkor további jogos kérdés az, hogy egy-egy vizsgálatban lehetséges-e több, egymással nem harmonizáló elv, elmélet hasznosítása. Az általános tudományelmélet igényes szempontjaiból következik, hogy ez nem lehetséges, mert ilyen esetekben az, amit alapnak lehetne tekinteni – művésztörténeti analógiával élve – az eklekticizmushoz lenne hasonló.

További jellemzője és egyben értéke is a tanulmánykötetnek a szövegten fontosságának, produktivitásának az elismerése, valamint az alkalmazott szempontok gazdagsága és modernsége, az új nemzetközi szakirodalom bősége.

Mindent egybevetve elismételhetjük, hogy az ismertetett kötet jelentős fordulat a magyar stilsztika történetében, aminek a tudomány(ág) valamennyi művelője örvendhet, örülhet elsősorban azért, mert jól hasznosítható forrásként szolgál, tájékoztat és eligazít, és még a stilsztika jelenében és jövőjében kételkedőknek, reményvesztetteknek is némi biztatást, valamilyen reménysugárt, esetleg távlatot jelezhet. (Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996)

SZABÓ ZOLTÁN

KÖSZÖNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége, az Irodalomtörténet és az Irodalomismeret szerkesztői nevében köszönetet mondunk mindazon tagjainknak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át 1997-ben a Társaságnak ajánlották.

Összinté köszönettel nyugtázzuk, hogy az így befolyt 58 944,- Ft összeget a székesfehérvári magyartanári konferencia miatt megnövekedett telefonszámla kiegyenlítésére (21 ezer Ft), az IRIS 4. száma szerzői és előfizetői példányai postázására (34 ezer Ft), és a SANSZ című pályázati lap előfizetésére (4 ezer Ft) használtuk fel.

Öt év Irodalomtörténet

1993 januárjától vettem át a Magyar Irodalomtörténeti Társaság megbízásából a nagy múltú Irodalomtörténet című folyóirat szerkesztését.

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság 1990-től tudta valóságosan is érvényesíteni korábban csak névleges lapgazdai szerepét. A Társaság elnöke, Kovács Sándor Iván professzor ezt azonnal érvényesíteni szándékozott, annál is inkább, mivel az akkori főszerkesztő, Nagy Péter akadémikus éppen betöltötte 70. életévét. Ő ellenben azt igényelte, hogy a lap újraindítását kezdeményező főszerkesztőként funkcióját megtarthassa a lap negyedszázados évfordulójáig. A megelőző tárgyalásokon – amelyeket a pénzügyi fedezetet biztosító MTA I. Osztálya megbízásából Tarnai Andor akadémikus és a Társaság mint lapgazda részéről akkori főtítkárként jómagam folytattunk az akkori főszerkesztővel – abban állapodtunk meg, hogy a folyóirat újraindulásától számított negyedszázad lejártáig Nagy Péter marad a főszerkesztő, 1993-tól pedig – konszenzus alapján – Kenyeres Zoltán veszi át a lap irányítását. Az új szerkesztőbizottság névsorában is megállapodtunk ugyanakkor, szintén konszenzus alapján. Három évig így tovább folytatódott a korábbi állapot.

A főszerkesztő személyének problémája akkor merült fel újból, amikor 1993-ban – éppen a váltás előre egyeztetett időpontjában – Kenyeres Zoltán az ELTE Irodalomtörténeti Intézetének igazgatója lett, és nem vállalta a számára előzőleg jóváhagyott tisztség betöltését. A Társaság Választmánya az ő javaslatára Kovács Sándor Iván elnököt választotta meg egyben főszerkesztőnek is. Ezt hallva, ugyanezen az ülésen az MTA I. Osztályának képviselője, Illés Sándor kolléga örömeinek adott hangot, hogy ezzel megoldódik az IRIS lebegőben lévő helyzete, az új főszerkesztő feladja korábbi kreációját, és megszüntetheti az IRIS-t. Kovács Sándor Iván elnök ugyanakkor szerelmetes gyermekét, az IRIS-t sajnálván, nem vállalta az It szerkesztését, és javasolta, hogy a lap szerkesztése a Társaság és az egyetemek irodalmi tanszékeinek közös szellemi gondozásába kerüljön: ciklusonként más-más tanszék professzora töltse be a főszerkesztői tiszteket. Hosszas rábeszélésre a JPTE Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének professzoraként elvállaltam az első ciklusra a lap szerkesztését. Közben megtiszteltek a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Intézetének igazgatásával, rám bízván karrá szervezésének feladatát. A Társaság és az akkori Rektor hozzájárulásával a szerkesztőséget áthoztuk a Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalom Tanszékére, a szerkesztőbizottságba pedig – kérésemre – kooptáltuk Ferenczi László és Kulcsár Szabó Ernő kollégáinkat.

Irányításom idején a folyóirat eredeti hagyományainak szellemében próbáltam alakítani publikációinkat. Néhány kiemelkedő akadémikus (Keresztury Dezső, Né-

meth G. Béla, Szabolcsi Miklós), illetőleg Széchenyi Művészeti Akadémia-i tag (Határ Győző és Szabó Magda) születésnapjára köszöntő számot szerveztünk.

A közlés mértéke a színvonal: a szerkesztőbizottság vagy a szakma vezető tudósainak konzultálásával ellenőrizzük minden publikációt. A különböző módszerek közötti egyensúlyt igyekeztem biztosítani hangsúlyozva, hogy prioritást élveznek azok az irodalomtörténeti jellegű közlemények, amelyek szakmai színvonalát az elméleti módszertani megközelítések is erősítik.

Ha valamivel dicsekedni szeretnék, az a fiatal kutatók csoportos és állandó jelenléte a folyóiratban. A doktorandusz-képzés megindulása előtt egy évvel szinte ezt a képzési formát megelőlegezve szerkesztettük az első fiatal kutatók írásaiból összeállított számunkat. Folyóiratunkban az az egyetemista és doktorandusz gárda jelent meg és nőtt felnőtt szakemberré, amely éppen elméleti felkészültségével garantálhatja a színvonalas irodalomtörténeti publikálást. Az ő állandó jelenlétük – merem remélni – eseményé válhatott a szakma történetében: sokban átrajzolta a modern magyar irodalmi kánont, és módszertani segítséget jelenthet az irodalomoktatás szélesebb körei számára is. Ezzel párhuzamosan megszerveztük olyan tapasztalt kollégák visszatérését, illetőleg jelentkezését a lapban, akik szintén az elméleti számvetés igényével vizsgálódnak a modern magyar irodalomban.

Bárha a folyóirat alapításától fogva és a mostani témafelosztást is követve leginkább az újabb magyar irodalom elemzője, mindig is közlünk régebbi irodalommal foglalkozó közleményeket is, és esetenként világirodalmi kitekintést. Ugyanakkor hangsúlyozottan szerepeltetjük a stílustörténeti és komparatiztikai témákat, ezzel biztosítva a magyar tematika világirodalmi összehasonlíthatóságát.

Megjegyezni szeretném, hogy a kritikai rovatot két és fél évig Kovács Sándor Iván professzor, azután Tarján Tamás kollégánk szerkeszti. A magam részéről a rovatot csak a megjelent lapban olvasom, a rovatvezető önállóságát és felelősségét ezáltal biztosítom.

Mostani összevont számunkkal az első ciklus végére jutottunk, a következő számától a lapot a debreceni KLTE professzora, Tamás Attila szerkeszti, a szerkesztőség is átkerül a szomszéd városba. Mostani számunkban azoktól a kollégáimtól kértem tanulmányokat, akik a legtöbbször tiszteltek meg az elmúlt öt év folyamán, és mellettük felgyűlt adósságként közlünk még néhány, korábban beérkezett színvonalas tanulmányt. Dokumentumként pedig első, még középiskolai tanítványom, majd utóbb PIM-béli munkatársam, Tverdota György akadémiai doktori vitájának szövegeit közlöm, ezzel is az idő múlását dokumentálom, a magam számára is. Velük együtt szeretne a ciklusidő főszerkesztője búcsúzni, és egyben sok sikert kívánni a folytatáshoz.

Kollegiális és baráti szeretettel:

Kabdebő Lóránt

Számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém
BENEY ZSUZSA író, Budapest
BÓNUS TIBOR doktorandusz, Budapest
FERENCZI LÁSZLÓ tudományos főmunkatárs, Budapest
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
HORVÁTH IVÁN egyetemi tanár, Budapest
JANZER FRIGYES egyetemi tanársegéd, Budapest
JUHÁSZ JÚLIA egyetemi hallgató, Budapest
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ az MTA levelező tagja, Budapest
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi tanársegéd, Budapest
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS egyetemi hallgató, Budapest
H. NAGY PÉTER doktorandusz, Budapest
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
PORKOLÁB TIBOR egyetemi adjunktus, Miskolc
SZABÓ ZOLTÁN egyetemi tanár, Kolozsvár
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY az MTA levelező tagja, Budapest
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi tanár, Szeged
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, egyetemi tanár, Budapest–Miskolc
SZÓKE GYÖRGY egyetemi tanár, Miskolc
TAMÁS ATTILA egyetemi tanár, Debrecen
TÓTH RÉKA aspiráns, Budapest
TVERDOTA GYÖRGY tudományos főmunkatárs, Budapest
VILCSEK BÉLA főiskolai docens, Budapest
WÉBER ANTAL ny. egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

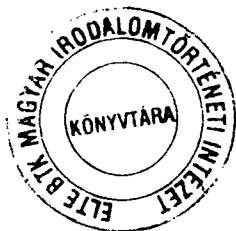
HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 135 Ft
Összevont szám: 270 Ft
Előfizetés egy évre: 540 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Suli buli könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149)

IRODALOMTÖRTÉNET

Fried István, Görömbei András,
Illés Sándor, Kulcsár Szabó Ernő,
Monostori Imre, Németh G. Béla, Olasz Sándor,
Richard Pražák, Széles Klára,
Szirák Péter, Tverdota György



1998/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1998. LXXIX. évf., 3. sz.

Új folyam XXIX. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1998/3. szám

NÉMETH G. BÉLA	
<i>A Tücsökzene</i>	355
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Az „én” utópiája és létesülése	
– <i>Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában</i> –	364
GÖRÖMBEI ANDRÁS	
A gondolkodó Ady	385
ILLÉS SÁNDOR	
Az induló Nyugat és a szecesszió	398
FRIED ISTVÁN	
A cseh–magyar összehasonlítás útjai	413
RICHARD PRAŽÁK	
A romantika mint stílus születésének irodalmi-zenei összefüggései	425
TVERDOTA GYÖRGY	
József Attila 1933. június	432
SZÉLES KLÁRA	
Az önreflexió változatai Szabédi Lászlónál	450
OLASZ SÁNDOR	
Műfajok között	
<i>Mándy Iván novellaciklusai és regényei</i>	460
MONOSTORI IMRE	
„...Nemzetén át az emberiséghez”	
<i>A „magyar műhely” és a „bartóki modell” mint eszmény s mint feladat</i>	470
SZIRÁK PÉTER	
Olvasásmód és (ön)megértés	
<i>(Hozzászólás a Németh László-esszék olvasástörténetéhez)</i>	482
Szerkesztői sorok (TAMÁS ATTILA)	493

A Tücsökzene

1) Összes versei 1943-as kiadásához Szabó Lőrinc „Az olvasóhoz” címezve meglehetősen hosszú utószót írt. Ennek a rendkívül határozott magabiztosságú és öntudatú írásnak az a lényege, hogy a költőnek, szerinte, van joga verseinek azokat a korai csoportjait, köteteit, melyeket visszatekintve sem eléggé kidolgozottak, sem pregnánsan önmagát reprezentáló jellegűnek nem vél, átdolgozni, művészi, versnyelvi tekintetben átjavítani, többé vagy kevésbé átírni. Alapja ennek az a lélektanban gyakran hallott paradox szólás, amelyet nyomatékuul idéz is: „a gyermek a felnőtt apja!” Majd részletesen, különböző megfogalmazásokban, de a lényeget tekintve azt az azonos jelentésű állítást fejt ki, hogy az átjavításnál képes volt „visszaidézni azt a lelkiállapotot, amely sugallta” ezeket a verseket, mert „aki ezeket a verseket most s az elmúlt években átírta, az nem én vagyok, az nem a mai énem volt. Nem mai tartalmam, lelkiállapotom. Az őszám végezte el a szükséges munkát, az az őszám, aki annak idején voltam” (II. kötet, 831).

Nem kell az olvasónak ellenvetnie, kivált nem az esztétikai szempontú olvasónak, hogy két szöveg, mely nem azonos egymással, nem lehet azonos jelentésű. Nem kell, már csak azért sem, mert maga a költő is megteszi ezt. „Egy 43-éves férfinak egészen más a tudása, kultúrája, de nem is ez a döntő: egészen más a látása, az érzékelése, a teste, mirigyműködése, mint egy 22-évesnek.” S aztán nem éppen kemény logikával, mégis azt mondja: „A versek anyagához csak a műgondot, a kellő munkát adta hozzá a mai énem [...] meg volt hozzájuk az eredeti élmény emléke. Tulajdonképpen a rajzokat tisztítottam meg, ... [viszont] minden programmatikus utalást... érintetlenül hagytam” (uo.). Később hozzáfűzi ezekhez a fejtegetésekhez, hogy majd „a filológikus” olvasó, ha kedve tartja, számba veszi e nem jelentésbeli, csak nyelvi-poétikai módosításokat.

2) Miért mondtuk ezt el bevezetőként hangsúlyosan?

Azért, mert ezekben a mondatokban jól megmutatkozik Szabó Lőrinc költészetének esztétikai tekintetben rendkívül tudatos, emberi magatartás vonatkozásában fölötté öntudatos volta. Ez a két vonás igen nagy indító, ösztönző s alakító szerepet játszott utolsó, *Tücsökzene* című kötete létrehozásában, for-

málásában. Nem kevés azoknak az olvasóknak a száma, akik a *Te meg a világ* mellett, vagy éppen előtt, ezt tartják legsajátabb s legművészeibb kötetének. Van is ok erre a vélekedésre, de van némi ellenvetésre is. Ott – a kötet harmadik harmadát kivéve – kevés az ismétlés, az azonos lelki-szellemi mozzanat nemcsak hasonló, de alig különböző megjelenülése. Itt ez jóval több. Ám ez következik magából a kötet „műfajából”.

Mi ez?

Maga mondja bevezetőjében és kommentárjaiban is többször, és hangsúlyosan ismétli is, hogy önéletrajzi sorozat, kötet ez. S ezt a kötetet foglalkozók is szinte egyértelműen vallják. Ő kezdetben inkább a családi környezetrajzoló, a szociális és művelődési miliőt festő, a biológiai-pszichikai, tudati fejlődést érzékeltető elemekre tette a hangsúlyt, amely azonban akkor, amikor a munka az eredetileg tervezettnél sokszorosára nőtt, egyre inkább ábrázolása s összegzése lett lelkesége-szellemisége, világlátása, létszemlélete alakulásának.

Szólni ajánlatos a mű keletkezésének körülményeiről. Mégpedig inkább a közéletiekkel együtt az egyediekéről, mert a kettő itt a szokottnál is szorosabban összefüggött.

Az egyedit, az esetit maga mondja el. Egy nyári este nyitott ablakában állva hallgatta, félig öntudatlanul meditálva, kertjük s a szomszédaik kertjeinek tücsökciripelését. Az este hangulata egyre erősebben hozta emlékezetébe gyerekkora világát, egyúttal azonban jelenének szorongó elemeit is.

A ma idősebbek, akik akkor már egyetemisták voltunk, ismerjük szorongása forrásait. Ismereteinket a nálunk is idősebbeké meg is erősítették. Magam például a hatvanas évektől szinte havonként beszélgettem Keresztury Dezsővel, a háború utáni első, még valódi választás alapján létrejött kormány kultuszminiszterével, Illyés benső barátjával, aki maga is írt ekkor verseket, s annak a Válasz című lapnak egyik támasza volt, amely közölni kezdte a *TücsökHzene* első strófacsokrét.

Az köztudomású, hogy Szabó Lőrinc apolitikus alkat volt, de nem egyben aszociális is. Igaz, a társadalmi igazságtalanságokat jórészt saját maga, családjá s rétege jegyében érzékelte, és korai köteteinek expresszionisztikus lázadozása is jórészt önmagának s rétegének sorsából, helyzetéből adódik. Későbbi esztendeiben is érzékelte kora társadalmában rétege kiszolgáltatott helyzetét, de ekkor már az ellene való harag egyrészt egyre individuálisabb lett, másrészt és ellenkezőleg, egyre inkább magában az emberi létben rejlő abszurdítások ellen való indulatokkal szövődött egybe.

A háború előtt, a faji gondolat és mozgalom hazai előretörése idején jórészt mint kívülálló szemlélte a történeteket, úgy, mint amelyek a história kiszámíthatatlan menetének tesznek ki egyeseket is, csoportokat is. Nem mondták róla a véle nem rokonszenvező közeli ismerősei sem, hogy antiszemita lett volna. Barátai és az általa ellenszenvvel nézett kortársai között

egyaránt voltak zsidók és keresztény hitre tért zsidó származásúak, akár írók, akár a szellemi-művelődési közéletben és annak gazdasági hátterében szerepet játszó személyiségek. Ennek az apolitikusságnak volt az eredménye például az a meggondolatlanúság, hogy elfogadta a német náci írószövetség nagygyűlésére a meghívást, bár hazajőve csak a repülés élményéről számolt be. Ismert azonban, hogy a zsidótörvényeket is mintegy történeti fatalizmussal szemlélte. Keresztury mondta el nekem többször is, hogy Sárközi Györgynek mint a történelem elviselni kénytelen kiszámíthatatlanságáról szólt e törvényekről. Mások meg arról tudnak, hogy Sárközinek, mint menekéket, az öngyilkosságot emlegette.

3) A háború után a kommunisták egyik taktikai fogása az volt, hogy akiknek múltjában többen a fajelmélet iránti rokonszenvet sejtettek, azokra terelték a méltán fölháborodott zsidó liberális és szociáldemokrata értelmiség haragját. Párhuzamos volt ez némileg azzal, ahogy a bányavidékek meglehetősen számú nyilas szavazóit mint szociális nyomorúságukban megtévesztetteket kezelték, s ily módon igyekeztek a maguk oldalára állítani. Így Szabó Lőrincet sem elsősorban ők, hanem a liberális és szociáldemokrata körök támadták igen hevesen. (Amiben, a taktikán kívül, talán az is közrejátszott, hogy Révainak volt érzéke a lírához, szemben az erre abszolút süket Lukáccsal.) „Igazoltatása” elhúzódott, és a vádak sem éppen szelídek voltak ellene. Illyés azzal enyhített helyzetén, hogy, kéziratban olvasván a *Tücsökzene* első néhány darabját, nagy tetszését fejezte ki, s rögtön közölte őket a Válaszban, s folytatásukra biztatta, sürgette a szerzőt. A közölt darabok a közönség körében is tetszésre találtak.

4) Mint bevezetőjében mondja, kezdetben mintegy húsz-harminc versre gondolt, mégpedig ugyanabban a tizenhét-soros formába fogva, mint a Válaszban közöltek. Ahogy azonban kezdte fölidézni, részletezve szemlélni múltját, részint arra a belátásra jutott, hogy részletezőbb, hosszabb lesz ez, részint arra, hogy a tisztán epikus jellegtől, az eseményidézés folyamatától, az epikus keretet ugyan megtartva, a belső történések, szellemi és lelki, gondolati és érzelmi világának alakulása irányába kell eltolnia vállalkozását. Egy epiko-lírikus, líriko-epikus jelleg eleve adódó szükségét érezte egyre inkább. Az önéletrajziságot, a *külső pályaképet* egyesítve így a belső, a *lelki-gondolati fejlemények* menetével.

S csakugyan: a több mint ötszáz versből álló művet éppannyira lehetne önéletrajzi verses regénynek, tán még inkább önéletrajzias verses novelett-fűzérnek vagy líriko-epikus szemi-autobiografikus verssorozatnak mondani. Az ilyen óriási számra duzzasztás talán nem minden esetben használt a mű egészének, mégis csak örülni lehet, hogy nem maradt meg az eredeti terjedelem tervénél. Kétségtelenül igaz azonban, hogy vannak eső részletei is

ennek az óriási versfolyamnak. Ha korábbi köteteivel kritikusan nézett utólag szembe, erre itt már nem volt alkalmja s ideje sem. S az sem tagadható, hogy korábbi verseiről mondott kritikái is gyakran meglepően szubjektívak, érzelmiek: kitűnőek mellett nemritkán szó nélkül ment el kommentárjaiban, kevésbé súlyosokról, kevésbé sikerültekről viszont nagy meglepéssel, sőt, büszkeséggel szólt.

5) Mégis, a mondottakkal együtt és ellenére, ezt a művét különösen kedveli az olvasók nagy része, szinte nagyobb része. S ennek a tán nem jogtalan előnyadásnak oka alighanem abban is megragadható, hogy *versbeszédmódját* úgy alkotta meg, s vitte a mű szakaszainak nagyobb részén keresztül, hogy a XX. század impresszionisztikus, szimbolisztikus, expresszionisztikus versbeszédéből sokat és lényegest megtartva a kisebb és nagyobb verses elbeszélés, s a verses regény hazai és külföldi hagyományának versbeszédmódjához, narrációs modorához is visszafogott, visszafogni érződött. Ahhoz, amelyben az egyes részek, szakaszok önállóan is megálltak, de füzérré összefonva adtak igazán egybetartozó történetet, lelki-szellemi fejlődésfolyamatrajzot, s így személyes lírai vallomástartalmat is. Akár Aranyra, akár Goethére, Byronra, Puskinra vagy Vigny-re utaljunk is vissza.

Ám volt, lehetett a kedvező fogadtatásnak egy társadalmi és közönségtörténeti eleme is. Egy e korban szociálisan is, művelődése szerint is igen jellegzetes és jelentős réteget rajzolt s szólaltatott meg. A falusi s még inkább a falusias kisvárosi, a kisvárosiasan falusi lakosságból származott iparos, mesterember, kisüzemi vagy állami alkalmazású munkás családjából származó értelmiségit. A vasúti alkalmazott családjá, föl egészen a mozdonyvezetőig, ennek a rétegnek tipikus példája. Pap, tanító, jegyző, kishivatalnok, ritkábban újságíró vagy szabadfoglalkozású értelmiségi lett gyermekeiből, akik többsége az érettségi után valamilyen főiskolai jellegű tanfolyamot végzett. A kis-középvárosias és a falusias életforma érintkezésponjtján nevelődött, polgáriasult, kulturálódott ez a réteg. Ennek a vidéki, városi munkás-mesterember kispolgári rétegnek családi gyermekvilágát ily bensőséges érzülettel, ismerettel s intellektualitással áthatott művészettel nálunk alig is írta meg addig valaki. Van tán ennek valami nagyon távoli áttételes funkció hasonlósága Kisfaludy Sándornak a kisvárosi nemesi életformát mindennapjaival, ünnepeivel, gyermekkorával és felnőtté válásával megjelenítő költészetével – s persze Petőfiével s Aranyéval is.

6) A mű első fejezetének, az „I. Nyitány”-nak hét versében, amelyek legalább egy részét, mint kommentárjaiból is kiderül, az egész vagy a nagyobb rész elkészülte után kompozíciós céllal, feladattal írta meg. Ebben számtalan szemléleti, esztétikai versformálási vonása, eljárása van „előlegezve”, valójában persze inkább összefoglalva.

Az elsőben, a *Nyugodt csodában* előttünk áll a szinte az egész sorozaton keresztül vitt alakzat. Ezt az itteni jambikus képletet viszonylag ritkán s akkor sem mindig az egész szakaszon át zökkentik s teszik érzékelhetővé szándékolt vagy akaratlan módosulások. Ugyanakkor már itt diszkrét, bár néha furcsának érzett, valójában többnyire szándékoltan, funkciósan meglepő, mondatszakításból adódó rímpárokat alkot, amelyek az olvasást figyelemerősítően lassítják, gondolatívá teszik. Rába György a költőről szóló kitűnő könyvében ezt az igen sok és igen tudatos fogással létrehozott versalkotási eljárást behatóan vizsgálta, s bár igen tömören, de szinte teljességében jellemezte, a vélhető hazai s külhoni ösztönzőire s rokonaira is utalt.

7) Ezért, ennek ismételése helyett, ezúttal inkább azoknak az élethelyzeteknek, szándékalakító mozzanatoknak, magatartásformáló kapcsolatoknak, önmagára ébresztő szituációknak, gondolatiságát ösztönző találkozásoknak, lelkeségét befolyásoló, szociabilitásra indító hatásoknak, természeti szemlélődéseknek megfigyelésére összpontosítunk, amelyek a verssorozatban kibontakozó, erősen hangsúlyozott én-nek, személyiségnek alakját, milyenségét – kommentárjai önvallomása szerint is – motiválták, befolyásolták.

De nem automatikusan determinálták is, hisz rendkívül nagyfokú tudatosságával és éber önszemléletével nagyon is válogatott, szelektált érlelődése földézése folyamán e hatásokat illetően, s ennek megfelelően lelki-szellemi evolúciójának rajzában. S épp e nagyon is szándékolt, distancírozó megítélés, mérlegelés jegyében alakult különböztető erejűvé versbeszédmódja. S fordítva: az egész ciklus ezért szól egy nagyon összetett, kiérlelt, határozott biztonságú versbeszédnyelven, versbeszédmódban. Olyanon, olyanban, amelyen, s amelyben korábbi kötetei versbeszéde drámaian lírai, líraian drámai, tragikus és groteszket, polemikust és provokatívat, imperatívot és rezignáltat gyakran egyesítő beszédmódja epikusan líraira, líraian epikusra váltott, amelyben meditatív és memoratív, rekonziliációs és humoros, szemlélődő és gyönyörködő, kihívóan önérzetes és finoman önironikus, meg szcenírozó és frapírozó, emfatikus és elégikus hangnemek és fogások hatják át egymást. Nem lerontják, hanem kölcsönösen megemelik és dúsítóan gazdagítják egymást.

Új valami ez nála, de nemcsak nála, hanem a XX. századi hazai lírában is. S elmellőzhetetlenül van valami visszhangzás itt a XIX. század, kivált Arany által kimunkált elégiko-humoros, békítően békülő, rezignáltan önszemlélő, vállalt öntudatú, önérzetű epiko-lírikus költészetre. Maga mondja, hogy egy bizonyos „visszaklasszicizálódáson” ment át ekkori költészete.

8) Van azonban az egésznek egy olyan, a teljes köteten átvonuló sajátága, szellemi-lelki vonása és motivációja, amelyet, úgy hisszük, nyomatékkal kell említeni, szem előtt tartani. Ez pedig az *animizmus*. Maga a kötet alapötlete is rögtön erről vall. S erről a *Nyitány* szinte valamennyi verse.

Mi is az animizmus? Az az ősi-ősi hit, mely szerint mindenben, ami az élet valaminő teljes, születő, fejlődő és elhaló jelét adja, lélek lakik. Filozófusok, pszichológusok, történészek, folkloristák egyaránt ismerik ezt a szellemi-gondolati jelenséget. De nemcsak az ún. természeti népeknél s az ún. természeti vallásokban. Azt, persze, lehet mondani, hogy ez itt csak átöröklött költői eszköz, amely mindenféle s -fajta állatot, növényt, sőt vizet, szelet, de még a tárgyakat is átlelkesíti. Csakugyan: költőnk mesterének, *Babits*nak szép versében – *Sunt lacrimae rerum* – vannak könnyei a dolgoknak is, mert van fájdalomuk, van unott létük, van kiszolgáltatottságuk. Csakhogy itt a tücskök rokonok, barátok, testvérek, vigasztalók, élő létezők, örülnek a létnek, vigadoznak benne, dicsérik azt.

Mi is hát az animizmus mai magyarázatú lényege? A hangsúlyozottan materialista filozófiák úgy vélik, hogy idealista világnézetek vagy oly vallások alapja, illetőleg velejárója, amelyek a mindenség lényegét, létrehozóját, megtartóját a léleknek tekintett istenségben látják, s az általa teremtetten ember ajándékozott részese (akár az ún. természeti vallásokban bizonyos állatok is) ennek a léleknek.

Szabó Lőrinc meglehetősen gyakran, hol enyhén ellenségesen, hol némi kihívással, hol bizonyos rezignációval mondta ki, hogy ő ateista. Igaz, hogy *panteista ateizmusáról*, *ateista panteizmusáról* is többször szólt. S ez már közel van ahhoz, ahogyan az animizmust némely gondolkodók értelmezik.

A véle foglalkozó, nem elhatározott materialisták tömegéből emeljünk ki öt jeles nevet, mondjuk, *Wundt*-ét a századvégről, *Frazer*-ét a századfordulóról, *Vierkandt*-ét a századelőről, *W. Schmiedt*-ét és *Piaget*-ét a költő kezdő korszakából. Az első négy az illető létezők közös létezésének, összetartozásának mitikus, prereligiózus, natúrreligiózus, pánreligiózus okadását, magyarázatát, szabályozóját látja benne, amelyből az emberben úgy van több, hogy az, bár rokona, de már más minőség: *szellem*. Az a közös bennük, hogy születnek, harcolnak létükért, örülnek létüknek, s meghalnak. *Piaget*, nem tagadva ezt a közösséget, átviszi a kérdéskört a gyermek lélektanára, ösztönös, majd eszmélő s felnövő, gondolkodó korára. Négy mozzanatot, fokozatot különböztet meg: 1. minden, ami hasznos, vonzó az ébredő gyermeki elmében, az számára lelkes, 2. minden, ami önmagától mozog, annak lelke van, 3. a spontán cél felé, annak érdekében mozgó a lelkesek, 4. az ítélő eszmélés jegyében tevékenykedők a lelkesek. De a felnőtt ember is megtart bizonyos reminiscenciákat ezekből a fokozatokból. A misszionárius *Schmiedt* ezeket s a hozzájuk hasonló fokozatokat a „természeti népektől” az Istent fölismerő lélekig-szellemig véli haladni. Mindez, úgy tetszik nekünk, rokon a költő *pánnaturális ateista panteizmusával*.

De van egy másik rokonsága is. Mondottuk, rendkívül sokat olvasott. Európaiak mellett különös érdeklődést, vonzalmat érzett a hinduizmus iránt. Elég itt a *Rigveda* című verséhez a *Te meg a világ* című kötetében olvasható

önkommentárjára utalni. „Egész sor mindenféle nyelvű *Rigveda* fordításnak, továbbá egy-két hindu filozófiáról szóló könyv megfelelő passzusának az egybevetése volt az alapja.” (I. kötet, 351.) Márpedig a *Rigvéda* szerint rokon szubsztanciák vannak jelen s hatnak genetikusan minden élőben egymásra. A költő sajátos ateista panteizmusával ez is rokon. A hindu istenvilág is jórészt egy-egy életfokozat, -tulajdonság, -minőség, -képesség megtestesítője, védelmezője.

9) Ami nekünk itt fontos, az az animizmus, mondhatnánk, örök, ilyen vagy amolyan változatú, formájú jelenléte az irodalom, főleg az önmagát, az önmaga világát átélő és megjelenítő ember lírájában vagy lirizált epikájában. Rába Proustot említi a tekintetben elsősorban rokonának, miként elevenül élővé, válik meghatározóvá a maga és a mások sajátosan átélt múltja meditációs, élményi anyagává, szellemi-lelki tulajdonává. Ez nagyon is meggyőző párhuzam, bár az átélés módja, közege meglehetősen más. Szabó Lőrincnél közvetlenül énközpontúbb, közelebb, tárgyiasabb a földidézett múlt, ugyanakkor, bár sokszor nagyon is introvertált, egészében mégsem mozog e tekintetben Proust időnként már-már *misztikus*, introvertált-extrovertált, már-már víziós szintjén. Többnyire jóval *extrovertáltabb*, szinte leíró s jó néhányszor anekdotikus helyzeteket, történeteket, figurákat földidéző, akár közelebbi, akár távolabbi környezetéről, akár önmaga sorsáról, történetéről lett légyen is szó.

E tekintetben gyakran közelít anekdotikus-ironikus-önironikus modorával, előadás- s beszédmódjával a kor népieseihez, mindeneke előtt a *Puszták népe*, *A Kacsalábonforgó Vár* Illyéséhez. Bár másként hangzik ez az ő kisvárosi, iparos-munkás alkalmazotti s falusi papi, s egyéb kisértelmiségi világában, mint Illyésében. Az benne élt, része volt, neki viszont már kevésbé van tárgyi, használati köze, közvetlen érzékelése a változás, az átmenetiség fokozatosságához, sokféleségéhez, természeti s szociális mibenlétiségéhez. Amit Goethe mond: „Alles ja nur synbolisch zu nehmen, und überall steckt noch etwas anderes dahinter” (Von Müller kancellárhoz 1821-ben), az van itt jelen.

Ez még nem úgy szimbólum, mint *Novalis*nál s nyomában *Baudelaire*-nál s követőinél. Egyfajta *deszakralizált numinozítás*, vagy ahogy *Friedrich Schlegel* mondja, a káosz és a rejtett értelem-rend kettőssége, de tán leginkább úgy, ahogy W. Sönderblom és Rudolf Otto vélte: „szent”, „föllemelő”, „megragadó” – konkrét vallás és istenhit nélkül.

S itt van az animizmusnak a fontossága, s egyben talán itt ragadható meg *Proust* és a *Tücsökzene* költőjének rokonsága és különbsége is. Az emlékeknek a dolgok szemlélése, a történetek idézése révén mindkettőnél saját emlékvilágának s abban önlétük, önlelkiségük alakult s alakító tartalmai s minőségei mutatkoznak meg, de Szabó Lőrincnél az a misztikus, néha majdnem szakrális elem, amely a nagy franciánál megvan, nem mindig áhítat nélküli

ugyan, de inkább bensőséges s egyben játszi, játékos is; animitás, de nem egyben numinozitás – főleg pedig nem szakrális.

Ez a balassagyarmati gyerekkori, családi, s még inkább paposodó rokonai világának rajzában érzékelhető (például: *Tutajon, A rét meghal* stb.). Néha már maga is sokallja ezt az animitást (például: *A lélek ellen*). De fontosságát is nagyon érzékeli, kivált s főleg az édesanyja által képviselt lelki típus és művelődési-szociális réteg esetében. Hogy mennyire érzékeli ennek fontosságát, jól mutatja, hogy hajlandó anyjával s annak társaival asztalkopogtató szellemidézésben is részt venni. S bármi kedves iróniával szól is erről, tudja azt is, ez lelki szükséglet, animisztikus sorsidézést jelent számukra.

Persze, legjobban önalakulásának fordulóiban, csak egészen más fogalmi, szöfűzési, benső szcenikus szinten. A példák tömegéből vegyünk *A visszatért külvilágot* vagy a *Menekülést*. Szerelmes, szerelmi aktust idéző verseinek naturalitását is ennek a devóciós animitásnak a jelenléte, társítása szelídíti bensőségesse, fogadtatja vallomássá, néha áhítatos konfesszióvá. Proustnál ez az elem, ez az ilyfajta vegyítés kevéssé van jelen. Az animizmus, ha szabad az ő lelkiségét is így nevezni, ott a lélek távoli, gyakran misztikus kultúrhistóriai múltjának nagyon is messze visszanyúló történetiségét, emlékvilágát vizionálja jelenné, rendkívüli kényszerűséggel és művészi megjelenítő erővel.

A *Tücsökzenében* ez az animizmus nemcsak a természet-jelenítő, természet-átélő szakaszokban, hanem a szorosabban vett epizálókban is jelen van. A mű hatásának, kedveltségének, nagymérvű el- és befogadottságának alighanem éppen az az egyik titka, az az egyik kulcsa, hogy az epizáló, környezetrajzoló, életrajzias-eseményes szakaszokat kitűnő arányban váltják a lélek és szellem küszködő formálódásának vallomásos, szinte elemző strófái. A másik az, hogy ez utóbbiak is ritkán tisztán lelki, szellemi, érzelmi vallomások, hanem epikus beütésűek, egy-egy történésmozzanat az indítójuk vagy a háttérük. S ahogy az epikában szinte mindig van humoros mozzanat, mulatságos vagy áhítatos emberi, környezeti vonás, úgy a vallomásos eszmélkedőkben, gondolatsummázókban is nemcsak személyes érzelmi, hanem kétséggel küzdő dramatikus is.

Így lesz az egész egyszerre vallomássá és élettörténetté, epikus foglalatú lírává és lírikus lényegű epikává, egyedi lélektörténetté s szellemi kiemelkedésének históriájává – egy rétegből, amelynek rajzát is adja. S így lesz individuális személyiségrajzzá s egyben szociális környezetábrázolássá is. S így kétségekkel küzdő gondolatfolyamat előtárásával s lelkiségét-szellemiségét vállaló tudat és öntudat kifejezésével. S így animizmusa egyedi változata jegyében lesz érthető az az önkomentárjaiban vissza-visszatérő vallomása, állítása, tézise, hogy igazában ő ateista panteista, panteisztikus ateista. S így az a félreismerhetetlen poétikai-nyelvi eljárása, amelynek jegyében erősen s egyedien elvont gondolati lényegű líráját, s a klasszikussá lett magyar epikai

versjelleg, versbeszéd némely karakterisztikussá lett vonását – így az *anekdotikust* (Óriás-órás) az *önironikust* (például: utazás Bécsbe), a *rusztikusan idillizáló* (például: papok méhesei, házvitelei, gyermekteg szójátékai) *természetdeskripcióst* (például a téli és a nyári Ipoly), a *familiaritást* festőt (családi meleget és feszültséget), de egyben *szenzimentalitás nélkül tárgyiast* (apja s anyja viszonya) egyesíti s egyedíti.

10) Egyszóval úgy alkotott meg, illetőleg úgy formált át egy műfajt, egy líriko-epikus, egy epiko-lírikus verses „Erziehungsroman”-t, vagy inkább „Erziehungserzählung”-ot, hogy megtartva a Nyugat nyelvi, lélektani, stílusbeli, narrációs vívmányait, megújította azt, s Illyés és népies társai mellé egy egyénien újat adott, s egy olyan réteget ábrázolt, amelynek megjelenítésére addig többnyire átvett sablonokban történt kísérlet.

A *Tücsökzene*, mindenestre, s minden különbség ellenére, mellé sorolható Illyés *Puszták népe*, Kassák *Egy ember élete* s Márai *Egy polgár vallomásai* vonulatához. Annál is inkább, mivel ezek szerzői is expresszionisztikus pályakezdéssel indultak, s e műveikben, ki-ki a maga módján ugyancsak „visszaklasszicizálódott”.

De a *Selbsterziehung* helyett még tán találóbb volna a magyarban furcsán hangzó, a németben elfogadott *Erziehungsnovelletten*ről (nevelődési, érlelődési novellafüzéréről) szólni. Ehhez is, mint az előbb említettekhez is, jól illeszkednék a direkten és indirekten említett „visszaklasszicizálódás”.

Az „én” utópiája és létesülése – *Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában* –

...életét nem írja, ha éli.
(*Margita élni akar*)

Minden bizonnyal különleges a felelőssége annak, akinek ma, a kánon-képződés nyitott – s módszertanilag nagyon is karakteres irányzatok formálta – helyzetében Adyról kell szólnia. De nem azért, mintha az Ady-kérdés recepciótörténete helyrehozhatatlanul és végzetesen összefonódott volna azokkal az irodalmon túlható jelentéssimplikációkkal, amelyek felől az irodalomtörténész válaszában mindig „visszaolvashatónak” bizonyul a kérdező érdekeltség minden ideológiai hypogrammja. Mert ezt az önmagának állított csapdát azzal kerülhette volna ki a szakmai diszkurzus, ha nem kápráztatta (vagy kényszerítette) volna időről időre valamely kultúrmissziós feladat betöltésének becsvágya. Még a legjobb, emancipatorikus értelemben is kérdéses becsvágya, mondhatnánk Heideggerrel, de Gottfried Benn-nel is, amennyiben – s különösen a „kulturalizmus” divathulláma idején tanácsos emlékeztetnünk rá – az irodalom nemhogy nem funkciója a kultúrának, hanem lényegileg különbözik attól. „A művészet – írja Benn 1955-ben – nem kultúra, a művészetnek van egy oldala a képzés, a nevelés, a kultúra felé, de csak azért, mert a művészet éppenséggel nem ők, hanem más, történetesen művészet. A kultúra emberének világa humuszból, kerti földből áll, ő az, aki feldolgoz, ápol, kiépít, ő fogja a művészetet felidézni, telepíteni, meghonosítani, kurzusokat, tanfolyamokat indít az érdekében... [...] A művészet emberét [...] nem érdekli az elterjedés, felületi hatás, fokozódó befogadás, a kultúra.”¹ Az „élet” szó hallatán tehát azért „remeg meg a fehér faj”,² mert tudja: benne ölt testet annak a napnyugati kulturalizmusnak az utolsó nagy esztétikai illúziója, amely szolgálattételi helyen, vagyis a referenciák igájában látja legszívesebben az irodalmat. Innen tekintve a szakmai értekező *temporális* felelőssége remélhetőleg az Ady-kérdésben sem kultúr-ideológiai vagy pedagógiai természetű, hanem filológiai. Egyedül az irodalmi jelenséget értelmező tudomány diszkurzív szakmai premisszáiból következik, tehát rájuk is kell korlátozódnia. Ebben a felelősségben ugyanis rögtön részünk lesz, amennyiben osztjuk annak tapasztalatát, hogy a kanonizált Ady-líra értelmezése a modern magyar irodalom fejlődéstörténeti koncepciójának kérdése is egyben. Ajánlatos tehát – mint az irodalom ügyeiben mindig – *filológusnak* maradnunk.

Ami azonban tapasztalatként leginkább befolyásolja a filológus kérdéseinek irányát, az az az ellentét, amely az Ady-líra kivételesen élénk történeti recepciója, illetve az iránta való mai érdektelenség közt feszül. Ady ma olyan költő, aki – fogadtatástörténete során alighanem először – nemhogy nem hívja ki a recepció válaszait, hanem kifejezetten rá van utalva annak megszólaltató aktivitására. Ennek az aktivitásnak a szövegekhez való viszonyát ugyanakkor az is alakítani fogja, hogy a kései magyar modernség újraértelmezéséből kibontakozó kutatásnak mára lényegesen tagoltabbá lettek nemcsak a premisszái, de az eszköztára is. Jelenleg összehasonlíthatatlanul jobb az Ady-lírával való olyan szembesülésnek az esélyei, amelynek a hermeneutikáját nem a nyelvi formák és a referenciális vonatkozások közti feszültség eltüntetésének szándéka vezérli. Amire annál is nagyobb szükség van, mert Adyt évtizedeken keresztül olyan esztétikai ideológia kanonizálta Babits és Kosztolányi ellenében, amely valóság és szöveg, referencialitás és poétika burkolt értékellentétére épült. Módszertanilag úgy szerkesztve meg „élet” és „művészet” oppozícióját, hogy a kettő közé „saját kezűleg” beépített feszültség (nélkülözhetetlen) feloldását csak az Adyhoz társított *élet-szerűség* oldalán tette lehetővé. Mégpedig annak az antropológiai többletértéknek a jegyében, amely a Babits- vagy Kosztolányi-olvasókat nagyjából úgy kényszerítette az Ady-líra életteli referencialitásának „friss levegőjére”, ahogy Proust regényében a fiatal Marcelt az olvasás egészségtelen, zárt belső teréből szüntelenül a kertbe kergeti a nagymama”.³

Szinte magától kínálkozik e helyzetben a posztstrukturalista módszertan naiv válasza: a hallgatag Ady-mű úgy szabadítható ki a reprezentációesztétika fogságából, ha visszahelyezzük a *szövegiség* horizontjába. Ami persze nemcsak az ideologikus kanonizáció elveinek dekonstrukciójával jár együtt, hanem föltárhajta az Ady-olvasás történeti vakfoltjait is. Ilyen gyors kezű sikerre a recepcióesztétikai eljárásnak annyiban kedvezőtlenebbek a kilátásai, amennyivel kevesebb illúziót táplál az új(r)olvasás korrektív képessége iránt. Vagyis, éppen mert nem osztja annak prospektív bizonyosságát, hogy a szövegbe vetett hit elszántsága egyenes arányban állna a kutatás hatástörténeti eredményességével, önmagában a trópusok retorikáját sem tekintheti olyan biztosítéknak, mely automatikusan szavatolni tudná az Ady-szövegek nyelvbe való visszatérését. Nemcsak azért, mert az előzetes megértés kiszámíthatatlan ellenállása nélkül nem cserélhető ki annak jelentésképző horizontja, hanem azért sem, mert az új olvasás aktuális megértésének teljesítménye is csak a szövegek ellenállásán keresztül válik időbelivé. Ami azt jelenti, hogy a megértés „eseménye” csakis akkor lesz *történeti temporalitás*, ha – szükségszerűen és okvetlenül – túlfut az olvasás intendált szövegközeliségének horizontján. Vagyis meghaladja az előzetesen kijelölt keretek hermeneutikai lehetőségeit. A szövegek érvényes megszólaltatása ugyanis azon múlik, válaszolnak-e a kérdéseinkre, illetve hogy e válaszok mely konkre-

tizációit teszik lehetővé a megértést végrehajtó értelmezésben. „Az irodalmi művek szempontjából – írja erről Jauß – a kérdések akkor legitimálhatók, ha az értelmezés előzetes mozzanataként érvényesülnek a szövegen, másképp fogalmazva: ha megmutatkozik, hogy a szöveg a feltett kérdésre adott új, és nemcsak mellékes válaszként érthető. Nemcsak mellékes válasz: ez azt a követelményt jelenti, hogy a szöveg konzisztensen e válasz jelentéseként legyen interpretálható.”⁴

A fentebbi recepciós helyzetnek abban van a veszélyes paradoxona, hogy a leghatékonyabbnak látszólag valóban a kérdésirányok pusztá megfordítása ígérkezik. Formálisan például a referencialitásról a lehetséges „olvasatokra” helyezve át az értelmezés hangsúlyait. Ez az igény ráadásul azzal is igazolhatja magát, hogy az Ady-kutatás ma bizonyosan nem annyira a konkrét versszövegek hatásából, hanem inkább a recepciós elbizonytalanodás jelzéseiből nyeri a kérdéseit. A tanácstalanná lett befogadás reflexeit jól jellemzi, hogy az utóbbi években az Ady-recepció történetének csak a két leginkább irányvesztett paradigmája érezte szükségét bizonyosfajta megújulásnak. A *mimetikus* formáció örökségének nehézségei itt szemlátomást abban vannak, hogy egyelőre egy – a hegeli „boldogtalan tudat” horizontjában elgondolt – globalizáló iróniaelv strukturalitását erőlteti rá az Ady-nyelv poetológiájára,⁵ míg a *reprezentációesztétikai* paradigmát továbbra is olyan történeti eklektizmus terheli, amely az ideológiai pozitívizmus és a kritikai impresszionizmus értékfogalmai („cselekvő én”, „életteliség”, „lélekbeszéd” stb.) határolta játéktérben igyekszik korszerűen továbbgondolni Halász Gábor 1929-es elképzelését:⁶ „A hangsúlyozott személyesség, a lírai »én« távolság nélküli megnyilatkozása egy alapvetően romantikus ideál restaurálásának kísérlete volt Adynál. A versekben megjelenő lírai »én« mégsem a romantikus személyiségeszményt alkotta újra, nem az egycentrumú, egyetlen, immanens lényeket kifejező »én« szólalt meg bennük...”⁷

Vezethet-e azonban a szövegek megszólító erejének hiánya a recepciós kérdésirányok tetszőleges alakításához? Minden bizonnyal igen, ami viszont nem jelenti egyúttal azok hatékonyságát is. Sőt, bizonyos értelemben annak veszélyével jár, hogy a szövegek olyan kérdéseit véti el, amelyek időközben a befogadás önmegértésének megoldatlan kérdésévé váltak, s inkább annak történetében ragadhatók meg. Hogy az Ady-líra épp *A Minden-Titkok versei* után állt ellen az esztétikai ideológia vezérelte kanonizációnak, olyan tapasztalata a mai olvasónak, amely nagyon is élő kérdéseket sejtet a látszólagos szakirodalmi rendezettség hátterében. Mert bizonyosan nem véletlen, hogy az utóbbi időszak Ady-recepciójának legnagyobb szabású vállalkozása éppen a „rejtélyes” 1912 és 1914 közti periódusnál akadt el s kényszerült elismerni: „sok ezen kérdések kapcsán (főleg történeti vonatkozásban) még a tisztázandó. Egy-egy olyan problémafelvetés, mint például a kurucos-szabadságharcos örökség értékelése, a »baloldali ezoterizmus« léte s meg-

ítélése, Ady és a fiatal Babits különbségének számbavétele meglehetősen szélesen gyűrűdző, s nemegyszer indulatos vitát váltott ki.”⁸

Az Ady-versek mostani szótlanságából tehát elhamarkodott dolog volna mindjárt üzenetük elavultságára következtetni. A szövegek közvetlen megszólaltatására irányuló szándék kudarca ugyanis – pusztán, mert nem viszonzozza azonnali válasz – még nem bizonyítéka semminek. Éppen e tapasztalattal szemközt válhat nyilvánvalóvá, hogy az önmaga szándékoltságára hagyatkozó „reinterpretáció” nemcsak azért nem vág át semmiféle gordiuszi csomót, mert a recepciótörténetben nemigen vannak ilyenek, hanem azért sem, mert a (mindig válaszra kész) kérdésnélküliségnek ez a formája képtelen arra, hogy a recepció kérdésességében a *mű kérdéseire* ismerjen rá. Innen tekintve is valószínűsíthető, hogy az 1912–14 közti Ady-versek olyan fordulatról beszélnek, amely nagyon is telítve van felnyitatlan kérdésekkel. Mégpedig olyanokkal, amelyeknek a nyomait mind a mimetikus, mind pedig az esztéta érdekeltség inkább csak elfödni tudta, mintsem kitörölni. Mindezekelőtt abban a vonatkozásban, hogy a periódus kiemelkedő darabjai – s vajon mi egyébről, ha nem erről beszél Király István dilemmája? – miért bizonyultak kanonizálhatatlannak az „életszerűség” referencialitás-eszméje számára. Vezet tehát út a *mű* beszédéhez – még ha ezúttal nem a közvetlen olvasástapasztalat felől is. Ami itt azt jelenti, szóhoz juttatni a szöveget a *recepciónak* indokoltan föltehető (nem pedig tetszőlegesen megválasztott) kérdés képes. Mint egyébként mindig, amikor az alteritás ellenállásának okát a kutatás *nem* a recepciótól *függetlenül* keresi a (közvetítő) esztétikai tapasztalatban.

A történeti kutatásnak éppen abban volna a többlete, hogy akkor is hozzáférhetővé teheti a szövegek válaszait, ha azok a recepció megoldatlanul maradt, elfojtott vagy föl nem tett kérdései miatt nem szólalhattak meg. „Az esztétikai érzékelés az első olvasás *horizontja*, nem pedig időbeli elsősege kapcsán tesz szert prioritásra az irodalmi hermeneutika hármában – mondja erről Jauß –; előfordulhat az is, hogy az érzékelő megértés e horizontja éppenséggel majd csak az újraolvasás során, vagy a történeti megértés segítségével rajzolódik ki.”⁹ Amivel az irodalmi hermeneutikának mindössze arra a premisszájára kívántunk utalni, hogy bármely műalkotás igazságos esztétikai megítélése is csak akkor következhet be, ha előzetesen lebontottuk azokat a recepció akadályokat, amelyeket időközben az esztétikai tapasztalat történeti változásai emel(het)tek az élvezhetőség útjába. Egy pusztán az aktuális megszólaltatás *sikerében* érdekelt „reinterpretáció” ugyanis – az értelmezéstörténet pillanatnyi végpontján állva – éppen azzal hibázhatja el a fentebbi premisszát, hogy miközben saját esztétikai észlelésmódját abszolutizálja, önmagát zárja ki annak megértéséből, hogy a szövegnek föltehető kérdések megújítása csupán azért lehetséges, mert az esztétikai tapasztalat maga is történeti változásoknak van kitéve. A hatástörténet így értett meg-

szakításai nélkül – hacsak nem igeneljük a látás és a vakfoltok biológiai metaforikájának strukturális kétértékűségét – aligha találunk magyarázatot arra, miként kerülhetünk birtokába egyáltalán olyan kérdéseknek, amelyeket a recepciónak korábban nem volt módja kipróbálni a szövegen.

A modernség fordulatának eliminációja az Ady-kánonban

Az Ady-recepcióban valamelyest is járatos olvasó aligha találja kézenfekvőbb cáfolatát a hatástörténetbe való belépés tetszőlegességének annál, ahogyan ez a fogadtatás a globalizáló humándiszkurzus nagy elbeszéléseinek főlénye jegyében alakzatokba rendeződött. Az esztétista paradigmát e szempontból leginkább az közelítette a populistához, de a marxistához is, hogy a szövegek poetológiája és az értelmezési érdekelttség értékfogalmai közti feszültséget valamennyien egy az irodalmon kívül helyezett esztétikai igazság-elv teljesítménye felől próbálták feloldani vagy áthidalni. A művészet szentélyébe költöztetett időtlen humanitásideál ugyanis szerkezetileg ugyanazt a megbékülést szorgalmazta az esztétikumban, mint az irodalmon keresztül önmagához visszatérő nemzeti géniusz vagy az igaz művészi visszatükrözés kritikai potenciáljából táplálkozó messianizmus eszméje. Hisz annyiban egyaránt szívesen vették az esztétikai ideológia békeszerző ígérétét, amennyiben benne testesült meg az esztétikai szintetizációnak az a hatalma, amely nemcsak ellensúlyozni képes a szöveg nem-fenomenális nyelvi tényei, illetve a hozzájuk társított episztemológia(i) érdekeltségek) diszjunktív eseményét, hanem kiválóan alkalmas irodalom és esztétikum ilyen kollíziójának elrejtésére is.¹⁰

Ha tehát a modernséget záró korszakküszöbnek abból a szembeötlő recepciós sajátosságából indulunk ki, amely az esztétikai tapasztalatban nem érzékeli kényszerítőnek életszerűség és poétikum összebékítését, abból nagy hatástörténeti valószínűséggel következik, hogy a kortárs befogadás az Ady-műnek leginkább azokra a kérdéseire lesz érzékeny, amelyek az „esztétikai” művészet szerkezetileg hasonló diszjunktíójával állnak összefüggésben. Közzelebről olyan irodalomtörténeti eseménnyel tehát, amely attól nyeri a maga történésjellegét, hogy váratlan és kiszámíthatatlan beálltának pillanatában a költői nyelv teljesítménye révén performatív erővel alakul át a nyelvhez való viszony egyáltalán. Az így létesülő új nyelvi magatartás igazsága azzal tesz szert történeti jelentőségre, hogy egy nem-historizáló temporális reflexió horizontjában eltávolítja az esztétikai tapasztalat eladdig érvényes formáját, és mint elidegenedettre mutat rá vissza. Egyszersmind kérdésesként jelenítve meg azt az irodalmi alkotásmódot is, amely az új tapasztalat előzetes önmegértésének volt a nyelvi valósága. Az „igaznak” ez a performatív megszilárdulása (a hölderlini „es ereignet sich aber Das Wahre” értelmében) természetesen nem végleges (ezért temporális) és kivált nem a szubjektum

igazsága (ezért nyelvi létesülésű): az esztétikai tapasztalat olyan nyelvi stratégiájának eseménye, amelynek szubjektumként – poetológiailag tekintve – mindig inkább „termékei, mintsem kezdeményezői vagyunk”.¹¹ Azaz, éppen az esemény hatalmának erejével újként fölmerülő kérdések azok, amelyek a szubjektumot költészettörténeti értelemben is újradefiniálják.

Az irodalmi modernség történetének köztudottan az egyik ilyen alapvető performatív eseménye az önmagának elégséges esztéta szubjektivitás szembesülése az önmagát elsősorban nyelvi szubjektumként fölismerő „én” új önmegértésének dilemmáival. Ha van út Baudelaire-től Mallarmén és Apollinaire-en át Valéryig, illetve Rilkrétől és Georgétől Hofmannsthalon át Benn majd Celan felé, az éppen annak vízváltató jelentősége felől rajzolódik ki, miként fordult szembe a szubjektum nyelvi létmódjának új poétikája a szimbolikus formaként értett hegeli művészeti tradíció esztétikai örökségével. A magyar költészettörténetben Adyt is úgy kanonizálta mindhárom nagy irodalomértelmező paradigma a klasszikus modernség megteremtőjeként, hogy az inkább folyvást hivatkozott, mintsem jól értett francia szimbolizmus örököseként emelte egy olyan költői jelhasználat klasszikusává, amelyben a szimbolikusság egyrészt a saját önkényes voltát megszüntető képhasználatot, másrészt – s legalább ekkora nyomatékkal – magát a költészet művészeti formáját is jelentette. És valóban, az *Új versektől A Minden-Titkok versei*ig Ady költészete kifejezetten ebben a kettős formában felelt meg leginkább a kanonizáció kognitív, illetve performatív aspektusát egybemossó, a tropológiát a beszéd létesítő erejével kibékítő igényének. A költői nyelv ezen intern elágazásának ellensúlyozása ugyanis éppúgy az organikus/szimbolikus jelentéssztabilizációt szolgálta, mint a hegeli externális diszjunkciók kibékítésének szándéka.¹² A nagyjából 1912-ig terjedő periódus verseinek kanonizációja ennek megfelelően mindhárom irodalomértelmező rendszerben arra épült, hogy magában az esztétikum egy-egy saját ideológéáján keresztül teremtsen összhangot művészet és episztemológia, vagyis: költészet és politika, vers és élet(rajz), tartalom és forma között. Bizonyosan nem véletlen, hogy a kanonizálhatóság e történetileg háromfelől is zárt esztétika-ideológiai rendszerében a kései Ady-versek közül már csak azok léphettek be az *Új versek*hez rögzített horizontba, amelyek fölül tudtak kerekedni a „boldogtalan tudat” nyelvi tapasztalatának különösen 1912 és 14 közt fölerősödő jelzésein.

Ha tehát azt állítjuk, hogy a fentebbi kettős értelemben vett „szimbolikus” jelhasználat elsősorban azért bizonyult kanonizálhatónak, mert benne a „boldogtalan tudat” 1912-ig még a maga kettéváltságának posztromantikus koordinátái közt¹³ küzdi ki alkotás („érzékletesség”) és igazság („eszme”) hegeli egységét, innen fogva olyan beszédmód kerül Adynál előtérbe, amely mind több jelét mutatja a nyelv materiális és fenomenális aspektusa feszültségének. Másképpen fogalmazva: az asszertív nyelvhasználat szubjektuma

helyén mind gyakrabban tűnik élénk egy olyan grammatikai „én”, amely inkább a nyelv alkotta világban ismer önmagára. Vagyis elégséges alappal feltételezhető, hogy Ady lírája a modernség ama költészettörténeti fordulatának került a közelébe, amely először Rilke *Kalckreuth-Requiemjében* és Apollinaire *Zone-jában* adja hírül magát, s nagyjából a húszas évek végére teljesedik ki. Innen tekintve talán nem véletlen, hogy a magyar irodalom fejlődéstörténetének ideologikus konstrukciója érdemben nem is igen tudott mit kezdeni *A menekülő Élet* és a *Ki látott engem?* közti szakasszal.

Lényegében az egész Ady-recepcióra érvényes, ahogyan az instrumentális nyelvhasználat válságát Király István is olyan életvilágbeli változásokkal hozza összefüggésbe, amelyeket már évekkel megelőzött a lírai én új nyelvi elhelyezkedésének igénye. „Fordulatnak látta Ady minden vonatkozásban az 1914 utáni világot a korábbihoz képest. [...] A fordulatélményt tükrözte vissza a metamorfózismotívum, az átértékelő ellentétek sora. S az tükröződött a lexikai és tematikai sík mellett a költészet legérzékenyebb területén, a líra idegrendszerében: a képalakításban is.”¹⁴ A lírai én új nyelvi orientációjának igénye Adynál természetesen most már annak a szimbolikus jelentésstabilizációnak az ellenében hatott, amely – mint utaltunk rá – a kései versek esztétika-ideológiai kanonizációjának (háborúellenesség, a humanitásezszme klasszicitásba való átmentése, a szerelem agapé-érzése stb.) is alapjául szolgált. Az irodalmi olvasásmódnak ez az antropológiai érdekű megszilárdítása jellegzetes esete volt az olyan kánonképzésnek, amely a költői nyelv ama képességét használja ki, hogy az igazság nyelvi formái, „a trópusok olyan ideológiák termelői, amelyek maguk már nem igazak”.¹⁵ Az 1912 és 1914 közötti alkotások új poétikai tapasztalata alighanem azért állt tehát ellen a szöveg és világ kibékítését szolgáló „esztétikai” olvasásmódnak, mert a világháborúig nem volt alávethető olyan külső referencialitásnak, amely talán a legszilárdabb normatív képződményként íródott bele az Ady-recepció történetébe. A nyelvi tapasztalat fordulatának közelsége itt már nem tette lehetővé a szimbolikus jelhasználat olyan értelmezését, amelyben a költészettörténeti innováció a polgári radikalizmus forradalomhitének megnyilvánítója, a szerelmi líra trópusainak transzformálhatósága a polgári házasságmorál leleplezője, a szodomita nő mitológiája pedig egyvalóságos szerelmi történet krónikájának átirata volna.

Ritka pillanata az Ady-értelmezés történetének, amikor megszakadni látszik a fentebbi antropológizációk láncolata. „Mínthogy Csinszka-verseiből hiányzik a szimbolikus látás szemléletessége – olvasható kivételképpen Rába Györgynél –, e cicomátlan párbeszédekből a kritika mind a műzsáról, mind a kiváltó érzelmekről mély következtetéseket vont le, s tankönyveink ma is ezt népszerűsítik. Nyilvánvaló azonban, hogy a Csinszka-versek stílárís eldologiasodásából: képszegény, jelzötlen kijelentéseiből, szintaxisának vázlatosságából a szerelem bensőségességét éppúgy nem lehet megállapítani,

mint akár az ellenkezőjére: élménytelenségére utalni. Csinszka jelleméről e versekből se jó, se rossz ki nem fejthető, egyedül Ady életigenlésének kialvására, a világtól belső körébe fordulására következtethetünk belőle.”¹⁶ Vagy még arra sem – fűzhetnénk hozzá a Hatvanyhoz írott ekkori levelek némelyike alapján. Ugyanakkor bizonyosan van valami törvényszerű abban, hogy épp ez – az életszerűség esztétikája felől „hermetikus” hírbe kevert – beállítódás ismeri föl leghatározottabban, hogy „Ady lírai szemléletének alakulásában a szimbolikus látás szerepe 1910 után fokozatosan csökken. Rohamos csökkenés nem a háború alatt, hanem már 1912 után következik be.”¹⁷

A líra nyelvi horizontváltásának jelzései Ady „középső” korszakában

A szimbolikus művészeti forma meghatározó komponenseinek *A menekülő Élettel* kezdődő diszjunkciója persze nem egyszerre és nem azonos következményekkel bontakozott ki – s ami még fontosabb: nem is maradéktalanul következett be Ady költészetében. Sőt, azt is mondhatnánk, az irodalom és életvilág külsőleges egybeolvasztásának fölszámolása csupán elindította, de ki nem teljesíthette azokat a költészettörténeti lehetőségeket, amelyek a lírai beszédmód instrumentális és kognitív nyelvi viszonyának intern elágazásában rejtettek. Mert 1908 táján, a duk-duk affért követően Ady nemcsak azt ismerte föl világosan, hogy a művek poetológiájára nézve vajmi csekélyek az eszmei progresszió esztétikai garanciái, hanem azt is, hogy az alkotói út elakadásának veszélye az eszme érzéki formájaként értett esztétikai doktrína felől fenyeget. Visszatekintve is összefüggést lát ugyanis a nagy humánideál képviselőjében föllépő eszmei progresszió történeti esetlegessége, illetve a hozzá kötődő költői nyelvhasználat hamis esztétikai pozitivitása között: „Ordítani szeretnék, ha lehetne, a dühtől – írja 1914 őszén Hatvanyinak –, hogy a mi embrió-polgárságunk, melynek lelkévé szegődni akartam, milyen állatian ordítja a vért. Ez sohse volt érdemes azokra a javakra, mikhez eljuttatni szeretttük volna őket. Szánja a fene az embert, én egyszerűen – mint őseim a Krisztusban, új pogányságban s halálos gőgben – utálom.”¹⁸ Egyik előző leveléből az is kiderül, hogy éppen az így fölismert összefüggés okából tekinti saját korábbi lírája egyik meghatározó szolamát is viszonylagosnak: „Vagy cinikus s elképzelnem sem merőnek kell lennie most az embernek, vagy a biblia nagy prófétáinak nyelvén szólni s ez utóbbit unom.”¹⁹

Több félreérthetetlen jelzése is van annak, hogy a nyelvbe vetett instrumentális bizalom olyan sajátossága a magyar klasszikus-modernségnek, amelynek a hátterében eddig föl nem tárt költészettörténeti okok fékeztek a líra nyelvi horizontváltásának kibontakozását. E szimptomák egyik legfontosabbika mindjárt magának a hazai szimbolizmusnak a következetlen értel-

mezésében figyelhető meg. Mert míg a századelőre vonatkoztatva – Adyval a középpontjában – úgyszólván egyezményes az irányzat jelentőségének elismerése, a konkrét szövegvizsgálatoknak rendre az az eredménye, hogy a szimbolikus látás és a szimbólumalkotás a leggyakrabban allegorikus technikával társul, vagyis asszertív és deklaratív beszédaktusok összjátékán keresztül megy végbe: „A lelkem: ódon babonás vár” (*A vár fehér asszonya*), „Daloknak szent hegye: a lelkem” (*Búgnak a tárnák*). Éspedig nemcsak az első korszakra, hanem a kései versekre is jellemzően: „Kóbor gyermekem hazajött: / Kicsi Békességem” (*Vihar és fa*, 1914), „Boruljon föl e nem jó Élet / S jöjjön a Halál, e nagy orvos” (*Elégedetlen ifjú panasza*, 1918). S a „látomásos allegória”²⁰ fogalmában látszólag bármily találóan oldja is föl Király István a fentebbi ambivalenciát, a kifejezés mindössze arra alkalmas, hogy csak jobban összezavarja a magyar esztétizmus poetológiai jellemzői körül kialakult képet. E terminus jelentéskörében ugyanis nincs nyoma az allegória ekkor már alapjában megváltozott értelmezésének, ezért az itt adott értelmében inkább megnehezíti a magyar modernség és a Baudelaire-nál fölértékelődött allegorizáció költészettörténeti viszonyának föltárását. Egy olyan összefüggést azonban árulkodó pontossággal jelöl meg, amelynek komoly következményei voltak a lírai modernség nyelvszemléleti fordulatának végrehajthatóságára nézve is. Azt nevezetesen, amit a poétika az ilyen szóképek *reprezentációs* szerkezeteként szokott láthatóvá tenni. „A különös általánost képvisel – írja az organikus goethei szimbólumfogalomról Gerhard Kurz –, amennyiben jellegzetes és eminens része ennek az általánosnak és ezáltal teszi azt jelenvalóvá, azaz tudottá, elképzelhetővé, áttekinthetővé.”²¹ Bármily valószínű is azonban, hogy Ady jelképiesítő eljárásai az organikus, illetve a Coleridge-féle analógiás reprezentáció között helyezkednek el, hatóerejüket olyan helyettesítő evokációnak köszönhetik, amely elvileg zárja ki az allegorikus jelentésátvitel nyelvi önkényességének esélyeit. A tartalmazó vagy analogikus reprezentációnak ez a struktúrája legtisztábban vall rá arra a nyelvbe vetett bizalomra, amely – különösen a franciával szemben – alighanem a legfőbb jellegadó és karakterképző jegye volt a magyar lírai modernségnek.²²

A szimbolikusan tartalmazó vagy analogikusan reprezentáló lírai kódnak Adynál ugyan – a szimbólumok közösséglétesítő lutheri értelmezésétől egészen a misztikus individuáció Meister Eckhart-féle „castellum animi” elvéig²³ – igen gyakori a kulturális-mitológiai megalapozása, a tropológiai transzformációk jellegét ugyanakkor mégis olyan antropomorfizmusok stabilizálják, amelyek organikusként határozzák meg egy lélekállapot és valamely természeti kép közti jelentésátvitel aktusát:

Kisértetes nálunk az Ősz
s fogyatkozott számú az ember:
S a domb-kerítéses síkon
Köd-gubában jár a November.

Erdővel, náddal póre sík
Benőttesi hirtelen, újra
Novemberes, ködös magát
Múlt századok kódébe bújva.
(Az eltévedt lovas)

A jelentésátvitel problémátlan kölcsönössége, kétirányúsága ugyanis abból származik, hogy bár a beszédmód grammatikai-szintaktikai technikái szintjén ezt a jelentésátvitelt antropomorfizmusok hajtják végre, indokoltságuk annyiban mégsem a látásmód szimbolikusságára, hanem annak „naturalizáltságára” vezethető vissza. Legalábbis, amennyiben jelentésátviteli alkalmasságuk abban van megalapozva, hogy az ember természeti létező: olyan produktuma a természetnek, aki megérthetőségének horizontját a természethez tartozás²⁴ tényéből nyeri. Ellentétben a modernség egyik emblematikus versének, a *Correspondances*-nak azzal az allegorizációjával, ahol a „forêts de symboles” (‘jelképek erdői’) azért értendő elsősorban „jelek sokaságának”, mert a szöveg figuralitása nem természeti térből, hanem abból a „művi”, városi környezetből származik, amely fellazítja a templom/természet-klisé, s helyette inkább azt „a nyelvi, retorikai dimenziót jelöli, amelyben lakozunk”.²⁵ Vagyis, szemben a Baudelaire-féle allegorizáló technika „szimbolikus” látásmódja evokálta *nyelvi* elhelyezkedéssel, a magyar modernség egyik „programverse” éppen ellentétesen jár el: *természeti létmódot* társít a szimbolikus látással. Igen jellemző aztán, hogy még az e hagyományból származó legavatottabb líraértés is képes a fentebbi látásmód olvasási allegóriájává válni: „a gondolati szerkezet spontán fellazulása – írja Rába *Az utolsó hajók* egyik darabjáról – lelkiállapot képét közvetíti.”²⁶

S hogy ennek az eleddig föl nem ismert sajátosságnak az érvénye lényegében egész klasszikus modernségünkre kiterjeszthető, nemcsak Babits olyan jellegzetes nyilatkozataival támasztható alá, mint hogy „nemcsak a művészet az, ami örök életű, nem fejlődik és nem avul el a korral. Az Ember leglényegesebb mondanivalói, legmagasabb álmái és aspirációi is éppoly örök érvényűek, s éppoly magas mozdulatlanságban állnak a fejlődő és változó világ fölött, mint a csillagok.”²⁷ Humánideál és művészet időtlen-ségének összekapcsolási formája itt éppúgy annak a természethez társított öröklétnek a kódján nyugszik, mint a látásmód hasonló maradványai a kései Kosztolányinál. Aki pedig köztudottan a legmesszebb távolodott a művészet posztromantikus originalitáselvétől:

s a csillagok
lélekző lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe, mely a hideget előzi,
kimondhatatlan messze s odaát,
ők, akik nézték Hannibál hadát
s most néznek engem, aki ide estem
és állok egy ablakba, Budapesten.
(Hajnali részegség)

A líra „természeti kódjának” fenntartása persze nemcsak azt gátolta meg, hogy az organikus szemantikai kapcsolatokra rá nem utalt allegória – a *Zentralpark* szemléletes metaforájával szólva – nálunk is „a modernség armatúrájává”²⁸ váljék. Útjában állt annak is, hogy az önmagát a szubjektivitás felől megértő én a „minden Egész eltörött” századvégi tapasztalatát ne olyan mitológiai szerkezetű szubsztitúciókkal ellensúlyozza, amelyek a változékonyság esetlegességére egy a világot „teremtve” elrendező, asszertív értelemhorizont létesítésével feleltek. A mítoszi temporalitás körkörösége, „eredetnélküli” időtlensége²⁹ – Adynál például a „Messziről s messzire megy ez élet”³⁰ következtetéséhez vezetve – az én olyan konstrukcióját tette meg így az önkimondás poétikai helyévé, amelyet – mint Babitsnál is – a nyelvnél érvényesebb Egészhez tartozás erősíthetett meg ismét annak antropológiai illúziójában, hogy az „organikus” megalapozású nyelvhasználat instrumentalizmusa magában a nyelvi kimondás aktusában létre is hozza a műalkotás szubjektumát. (Elsősorban innen látható be, hogy a „szimbolikus” látásmód naturalizált karaktere miért nem áll ellentétben a jelentésképzés kulturális-mitológiai kódjaival.³¹) Az ilyen nyelvhasználat „én”-je szükségképpen elsősorban önmaga megalkotására törekszik, s annyiban mitológiai emlékezetű ez az igénye, amennyiben „úgy inszcenírozza magát, mintha ezt meg is tette volna”.³² S mint ilyen, nemcsak nyelvi leg „van”, hanem nyelvi világa teremtőjeként is létesül.

A jelentés, illetve a beszéd helyének ez az organikus stabilizációja a magyar klasszikus modernségben ily módon még a húszas évek végéig érvényben tartotta (s később sem maradéktalanul számolta föl) azokat az élményszerű normákat, amelyeket az allegória fölértékelődése kérdőjelezhetett volna meg: „természet és lélek kapcsolatát, általános emberi érzelmek közlését és az önkifejezésnek a költészet médiumában való transzpareniciáját”.³³ Minthogy az én nyelvi önkimondásának itt épp az a tétje, hogy ne nyelvi létezőként, hanem inkább a beszéd antropológiai indexére „visszamatató” pragmatikai én-ként helyezkedjék el a szövegben, a poétikai „beíródásnak” ez a módja maga korlátozza a tropológiai jelentéstranszformációk allegorikus lehetőségeit. A pragmatikai én uralma alatt álló önjeleltetés és -nyelviesítés szólamát lényegében a Góg és Magógtól töretlenül

őrzí Ady költészete egészen *A Szerelem eposzából* (1910) nevezetes, asszertív antitéziseken keresztül kibontakozó klimax-technikáig:

De a harctér: Harctér és az élet: Élet
S az asszony-test néha sokkal-sokkal mélyebb,
Mélyebb az Életnél, mélyebb a Halálnál,
Mélyebb az álmodnál, mellyel vágyva hálál.

Minthogy a líra „természeti kódja” szükségszerűen konzisztenssé teszi a trópusok transzfigurációját, a jelentésképzés stabilizációját elvileg nem veszélyeztetheti az allegória antidotonja.³⁴ A hirdető beszéd lírai „én”-jének utópiája ily módon arra a költészettörténetileg ekkor már meglehetősen ingatag alapra épül föl, hogy a kinyilvánító, hirdető beszéd nincs alávetve a jelentésképzés kölcsönösségének. A líra szükségszerűen aposztrofikus intonációjának hatalma ugyanis épp abban mutatkozik meg, hogy a partitúraként értett szöveg a receptív megszólaltatás során mindig képes kijátsszani azokat az affirmatív poétikai előírásokat, amelyekkel a romantikus bensőség tradíciója egy önmagának elégséges – önmaga világtudatának érvényére hagyatkozó – szubjektumhoz rögzítette a vers hangját. Ilyenkor például azért növekednek meg valamely parodisztikus megszólaltatásnak az esélyei, mert a komikus hatás kedvéért a recitativ intonációnak nem a költői kifejezés *poétikáját*, mindössze a hang „én”-hez tartozását kell demonstrálnia. Következésképp nem a költői nyelv, hanem az idézett beszéd szubjektuma válik nevetségessé. Hatvány felháborodottan emleget is egy olyan esetet, amikor egy „kontár fölolvasta *Az ős Kajánt*, olyan viccesen és szerencsésen, hogy az egész gyülekezet röhögött belé”.³⁵ A vers affirmatív hangra való ráutaltsága itt nyilvánvalóan azért bizonyult elégtelen poétikai biztosítéknak, mert a parodisztikus allegorizáció megszólaltatásmódja mindig olyan – a referencialitást fölfüggesztő – *nyelvi* horizontban defigurálja a szöveget, ahol a szöveg én-hez tartozásának igénye illúzióként, a nyelv birtokolhatóságának elve pedig esztétikai utópiaként lepleződik le.

Függetlenül a fenti epizódtól: a paródia intervokális teljesítményén keresztül azonban itt már annak a készülő líratörténeti fordulatnak a tétjére érdemes figyelnünk, amely felől mindinkább a nyelvszemlélet korlátaiként mutatkoznak meg a klasszikus modernség legjellegzetesebb jelhasználati technikái. Közülük is különösen azok, amelyekkel az önkimondó soliloquium vagy a tudást hirdető beszéd dikciójában próbálták föloldani a jelentésképzés lírahermeneutikai kölcsönösségét, illetve áthidalni a szövegpartitúra nyelvbe való visszatérésének ambivalens tropológiai feltételeit. Aligha véletlen, hogy a lírai alany új nyelvi létmódjának késő modern tapasztalata Kosztolányit nemcsak Adyval fordította szembe, hanem utóbb – akárcsak József Attilát és Szabó Lőrincet – az inkább már csak befolyása, mintsem pályája csúcán álló Babits poétikájával is.

Az természetesen nem állítható, hogy *A magunk szerelme* olyan lírai beszédhelyzetet alakítana ki, amely felül tudott volna kerekedni a hirdető, kinyilvánító hang emanációjának – továbbra is asszertív beszédaktusok formálta – poétikáján. A nyelvi létesítés performanciái többnyire itt is erősen korlátozzák a tropológiai transzformációk lehetőségét: a vallomásos önkifejezés transzparenciáját továbbra is a pragmatikai alany uralma biztosítja a grammatikai fölött. Ugyanakkor már a *Margitában* felszínre jönnek e beszédhelyzet szemantikai kérdésességének tünetei. Annak ugyanis, ahogyan élet és szöveg elkülönülése itt bekövetkezik, már nem az egységük fenyegettségének „boldogtalan tudata” adja a modalitását, hanem az utópiáiról leválni kész költői nyelv önreflexiós képessége. Nyilvánvalóan nem arról van szó, hogy oppozíciójuk elgondolhatósága bármely értelemben is kikerülne „a nyelv humanista perspektívájának”³⁶ felügyelete alól, arról azonban igen, hogy Adynál itt válik kérdésessé először a szép és igaz esztétikai egymásrautaltságának hegeli evidenciája. Az a folyvást kiküzdendőnek tekintett egység, melyben a beszéd irodalmon túli referencialitása a műalkotás életigazságát etikailag helyezte a szöveg fölé:

Csak hazudni kéne, mennyi minden jönne,
Magyar eredménnyel, sikerrel özönbe.
Már elhallgatni is milyen érdem volna,
De vallani mindent: volt életem dolga.
(*A Szerelem eposzából*)

Az „életét nem írja, ha éli” modalitásában nyomokban már megfigyelhető az a változás is, amely a fentebbi értékopozíciót a mondottak igazságtartalmához való viszony szintjén vonja ki a késő romantikus esztétikai ideológia normatív kényszere alól. Minthogy azonban a lírai modernség nyelvi fordulatának jelzései *A Minden-Titkok versei* után elsősorban az én igaz önkimondásának horizontjában jelentkeztek, értelemszerűen a beszéd érvényének és a beszédhelyzet szerkezetének módosulásával jártak együtt. Joggal írja erről Rába György, hogy „...az 1914. február elején forgalomba került *Ki látott engem?*-ben már megtaláljuk a belső beszéd verseit. [...] A költő önmagával folytatott párbeszéde a beszédformák közül a monológgal azonos. A belső beszéd és a monológ közti különbség meghatározására analógiával elmondhatjuk, hogy az egyszemélyes beszélgetésen belül az utóbbi nyitott kérdésekre adott válaszokból áll, az előbbi pedig elkésett feleletek eldöntött kérdésekre.”³⁷

A magunk szerelme – elsősorban a nyelvi kijelentések önrelatíváló chiazmusain keresztül – tudósít már ugyan ennek a dikcionális változásnak a távlatmozgásáról is, de az önmagának elégséges szubjektivitás beszédhelyzetét döntően még csupán szemantikailag vizsgálja felül. A versszövegek önmegértésre irányuló kérdése itt ugyanis mindössze olyan „én”-t konstituál,

aki még innen van a Szabó Lőrinc-i nyelvi megnyilatkozásnak azokon az ambivalenciáin,³⁸ amelyeknek nem lehetséges fölrendelt instanciájuk:

Ki száz alakban százszor volt szabad
S minden arcához öltött más mezet,
Éljen és csajjon titokba-veszetten,
Mert bárki másnál több és gazdagabb,
Mert csak a koldus egy és leplezetlen.
(*Száz hűségű hűség*)

S bár igaz, hogy a versnek itt elvileg olyan „én” hangja is kölcsönözhető, amelynek vokális megszólaltatása saját grammatikai indexein túl nem szorul rá különösebb pragmatikai szerepkonkretizációkra, nyelvi létesülésének jellege azonban továbbra is igaz és hamis beszéd horizontjából érthető meg. Legalábbis amennyiben a szerepek összegződésének „igazságértékét” nem szöveg és befogadás összjátékának nyelvi tapasztalataként, hanem a performatív létesülés egyértelműségének kényszerítő elfogadása árán rendeli az „édes, hazug méz, pergő, szép szavak” nyelvi teljesítménye fölé. Ennyiben jellegzetesen parcializálja is a „megtévesztő” szerepek hozzájárulását az „igazabb” szerep paradoxonának kiteljesítéséhez:

És száz alakkal száz vitába törjön
Lelkem, valóm, e dús alaktalan,
Száz hűségű s egyetlen hű a földön.

Minthogy tehát a hang létesülése nem egy nyelvileg konstituált, hanem a költői nyelven túlról származtatott „értékmagatartás” következménye, a szövegnek a beszédmód partitúrájaként érthető grammatikai-szintaktikai megalkotottsága a megszólaltatást nem állítja olyan tropológiai dilemmák elé, amelyek az alakzatok és a referenciák összeütközéséből az „én” poétikai újraszituálására, illetve a nyelvszemléleti instrumentalizmus felbomlására engednének következtetni. Félő, a befogadásnak ez az antropológiai horizontban való stabilizálódása nem lesz képes – legalábbis *irodalmi* olvasástan tapasztalattal – alátámasztani Kenyeres Zoltán ama nagy horderejűnek szánt megfigyelését, mely szerint Ady „líraalkotó személyiség-felfogása [...] korát meghaladóan modern volt. Akkor, amikor még a magyar regényirodalomban is alig-alig tűnt fel a tudatos nézőpontváltás, ő már a lírai költészet formateremtő szempontjává tette a több nézőpontú, heterogén elemekből álló, többszörös személyiség modern gondolatát.”³⁹

Vannak azonban a műalkotás nyelvi megalkotottságának szintjén is bizonyítékai annak, hogy Ady nemcsak a pragmatikai szerepformálás kérdéseként érzékelte a lírai modernség nyelvi horizontváltásának előrevetülő lehetőségét. S noha *A hosszú hársfa-sor* vagy a *Száz hűségű hűség* mellett bizonynyal

említhetnénk még olyan alkotásokat, amelyeknek e középső korszakból indokoltabb helye lehetne egy újragondolt, szűkebb Ady-kanonban, mint *A perc-emberkéik után*nak, de kivált mint *A Tűz csíholójának* vagy a *Kétféle velszi bárdoknak*, leginkább az vall rá a „posztszimbolista” tapasztalat részlegességére, hogy egész kompozíciókat ritkán, versrészleteket viszont annál gyakrabban hat át egy változófélben lévő nyelvszemlélet intenciója. S itt nemcsak az az új fejlemény, hogy az első pályaszakasz asszertív pátosza a hasonlatok közbejöttével anélkül fordul át gyakran elégikus modalitásba, hogy a megváltozott hangvétel bárhol is megtörné a folytonosságnak azt a mértékét, amely poétikailag hozzáférhetővé teszi a beszéd afirmációja és dialogikus igénye közti feszültség jellegét.

Mint elárvult pipere-asztal,
Mint falnak fordított tükör,
Olyan a lelkünk, kér, marasztal
Valakit, ki már nincs velünk
(*Valaki útravált belőlünk*)

De ugyanezen feltételek mellett talán még tanulságosabb, ahogyan a tropológiai rendszer a metaforikus beszédről anélkül helyeződik át a vers szintaktikai-grammatikai terébe, hogy elfojtaná a látomásos allegóriák emlékezetét:

Szeretem most, életem tetején,
Amikor minden úgy rohad,
A nagyszerű,
Kettős, szép gesztusokat.
Örömöm a szenvedőké
S mindenkié a szenvedésem
(*Harcos és Harc*)

Nincs jogom, hogy emléket hagyjak,
És, jaj, nincs jogom emlékezni.

Feledt kérdésként, választalan
Bukjam csöndbe omoltan:
Ha nem voltam, ne vágyjak lenni,
S maradjak titok, hogyha voltam.
(*A békés eltávozás*)

A paradoxonnak vagy pusztán antitézisnek ilyen „szétbonthatatlan”⁴⁰ szintaktikai chiazmus építése igen korai példája annak a díszítetlen, fogalmibb nyelvhasználatnak, amely már 1911-ben⁴¹ összefüggésbe hozható a lírai alany új grammatikai elhelyezkedésének igényével. A líra dialogikus-intervokális karakterét megnyilvánító retorikai alakzatok közül Adynál alig-

hanem azért jut fontos szerep ekkor a chiazmusoknak,⁴² mert a vers scenikai távlat szerkezete maga is alapjaiban alakul át.⁴³ A korábban a „látvány” kiáramlási pontjával egybeeső beszédhelyzet fokozatosan a látás és látottság távlatainak metszéspontja felé közeledik. Ez a kettős fejlemény nemcsak azért kardinális jelentőségű Ady költői pályájának alakulásában, mert fokozatosan felfüggeszti a szubjektumhoz kötött, „kivetülő” – s a dolgoknak nemcsak identitást, hanem létet is kölcsönző⁴⁴ – látásnak azt az abszolút érvényét, amelynek alapformáit a *Jó Csönd-herceg előtt*, illetve az *Egy csúf rontás* alakította ki. Azért is, mert kifejlésének ezen a szakaszán – szemantikailag már-már az alany teljes nyelviesülésének illúzióját keltve – kerül legközelebb ahhoz, hogy az „én”-t a *Hunn, új legendáéval* ellentétes pólusra helyezze, vagyis létét a teremtő textuális mozzanat teljesítményének szolgáltatssa ki:

Be jó, hogy valaki majdnem kell,
Be rossz, hogy én egy tréfa,
Hiúság, Ady, senki sem vagyok,
Csak egy ötlet,
Egy fogás néha.

(*Óh, furcsa Élet*)

S bár az idézett versszak harmadik sorának szinekdochikus antiklimaxa egy önmegnevezéssel átmenetileg definiálja a grammatikai alany „üres deixisét”,⁴⁵ a sor azonban itt valóban nyelvileg teremti meg annak diszkurzív kereteit, hogy az instanciaként eliminált „én” újralétesülésének valamely textuális interakció legyen a feltétele.

A scenikának ezek az – úgyszintén *A békés eltávozással* kezdődő – változásai nem tudják ugyan kialakítani a „látó látottság” és a „látott látás” kétirányúságának maradéktalan kölcsönösségét,⁴⁶ de fokozatosan közelítenek a köztes beszédhelyzet poétikailag kiegyensúlyozott konstrukciója felé. A *sze-meink utódjai* kétségkívül fontos állomása a scenikai távlat szerkezet átalakulásának, de – a *Harcos és Harchoz* hasonlóan – még azért hibázza el a benne rejlő lehetőséget, mert a verszárlat újra a beszéd pragmatikai énjének hatáskörében stabilizálja a jelentésimpulzusok keresztirányú mozgását. A *Bosszús, halk virágének* viszont – minden terjengőssége ellenére – alighanem azért legsikerültebb példája ennek az eljárásnak, mert az aposztrophénak azt a különleges poétikai képességét aknázza ki, amely a beszédhelyzetet is képes a megszólított(ban evokált kérdés) produktumaként megjeleníteni. A beszéd intendált irányának ez a – virágénekekben elképzelhetetlen – visszafordulása azért következik be, mert a szöveg „én”-je épp azzal szolgáltatja ki magát az aposztrofikus intonáltság hatalmának, hogy a megszólítás gesztusa révén szükségszerűen a megszólított dolog (a „másik”) hatásának rendeli alá magát. Azaz: mint a megszólító beszéd – önmagától elidegenülő – szubjektuma, a megidézett instancia felől egyidejűleg objek-

tummá is válik. A beszédhelyzet így kialakuló kölcsönössége viszont már egyezményesen a lírai modernség korszakküszöbének legmegbízhatóbb jelzései⁴⁷ közé tartozik:

Ugye, Uram, hogy mosolyogjak
S tovább virítsak Te szép, álnok,
Nagy parkodban,
Miként a fiatal virágok?

Így akarod, így kell akarnod,
Minden plántáknak ültetője:
Bú és gaz hogy
Leghűbb virágod be ne nőjje.

[...]

Akit Te virágzásra szántál,
Virágozzék, míg ki nem rántod
Ős kertedből.
S ugye, szépek a vén virágok?

A hatástörténet horizontjában

Legyenek azonban tudományosan bármily megalapozottak, az irodalomtörténész válaszai mit sem érnek az irodalmi szövegek támogatása nélkül. Az az elgondolás tehát, mely szerint Adynak a „szimbolikus látás” naturalizált kódjaira épülő költészete 1912 és 1914 között került leginkább a lírai modernség *nyelvi* fordulatainak vonzásába, csak akkor áll helyt, ha a modernség hatástörténete művek és formák élő dialógusában mutatja föl a bizonyítékait. Azaz, ha a modernség e fordulatait kiteljesítő klasszikusok műveiben a jól megértettek hatástörténeti lehetőségeként váltak valóra az Ady-líra ekkori fejleményei. Az erre irányuló vizsgálódás teljessége nélkül itt annyi állapítható meg, hogy nemcsak a korán Ady-hatás alá került Szabó Lőrincnél, de József Attilánál éppúgy határozott nyomai vannak e periódus – s részint a későbbi versek hasonló poétikai – újításai átvételének, mint a kései Kosztolányinál is. Mert ahogy ebben a temporális dialógusban a kései Ady nyúl vissza az 1909-es *Esti kérdés* szólamához („Mik a jelenek s mik a voltak / Mik jönnek az északi széllel, / Mi üt ránk ma és mi lesz holnap”⁴⁸), ugyanúgy kapcsolódik vissza *Az Egy álmai* vagy a *Tao Te King* kérdéshorizontja a *Száz húsgú húsgégre*. Az önlátás interszjektív esztétizációja alighanem hasonló okokból bizonyul némelykor Ady-parafrázisnak a kései József Attilánál: „Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon, / látom a szemem: rám nézel vele” (*Magány*). A jellegzetes zeugmatikus versmondat szintén

József Attilánál⁴⁹ idézi vissza az eljárás első késő modern, szintaktikai retardáltságú enjambement-től is támogatott formáit: „Seregesen senkik jönnek / Megrabolnak, elköszönnek / Gúnnyal, szabadon. / Mi bennem gyűlt, mindenkié / A vagyon”. A motívum és a rímtechnika tekintetében pedig főként Kosztolányinál bukkanak föl váratlanul Ady ekkori korszakából származó átvételek. A *Szeptemberi áhítat* nevezetes „aranypor”-motívuma ugyan még *Az Illés szekerén*⁵⁰ szecessziójára utal vissza, az *Ének a Semmiről* szokatlan hármasríme (elejtem–elfelejtem–rejtem) viszont minden bizonnyal a Nyugatban megjelent *Nem feleltem magamnak* (1916) hangzasképletét eleveníti föl:

Bizony, lelkem,
Én az Életet elejtem,
Én magamat már elrejtem.

Ki nem „fejtem”:
Megint rossz szó. Elfelejtem.
Ezt és mindent. Nem feleltem
Magamnak.

Az a tény, hogy az affirmatív beszédet elutasító kései modernség klasszikus darabja jelölt intertextuális viszonyba lép Adynak ezzel a versével, az irodalomtudomány minden diszkurzív eszközénél hatásosabban támaszthatja alá azt a föltevésünket, hogy Ady 1911 után nem „külső” körülmények (a progresszió veresége, magánéleti válság stb.) hatására kezdett távolodni korai lírájának intonációs sémáitól. S talán nem is az allegóriák és szimbólumok megritkulása az igazán jellemző ebben a fordulatban, hanem annak nyelvi tapasztalata, hogy az önmagára visszareflektált szubjektivitás költészettörténetileg maga vált akadályává a szubjektum esztétikai önmegértésének. Bizonyosan nem véletlenül talál rá a kései modernség horizontlétesítő alkotása annak a vallomásköltészetnek a kérdésére, amely immár nemcsak a felelő költészet önreflexiójának hiányát tudatosította, hanem a szubjektum önkimondását célzó vallomástétel ellehetetlenülését is fölismerte. Az *Ének a Semmiről* ezért kapcsolódik már a nyitányán a *Nem feleltem magamnak* zárlatához, s írja mintegy tovább Ady versét. Tudatában van ugyanis annak, hogy a költészet történetében új horizontot teremtő szöveget mindig olyan hypotextus előzi meg, amely másképp artikulált választ adott az időközben új távlatba került s ezért már nem ugyanazt kérdező kérdésre:

Amit ma tartok, azt elejtem,
amit ma tudtam, elfelejtem,
az arcomat kezembe rejtem.

[...]

Ha félsz, a másvilágba írnék át,
 verd a halottak néma sírját,
 tudd meg konok nyugalmuk íráját,
 de nem felelnek, úgy felelnek

A *Nem feleltem magamnak* kérdésében foglalt hatástörténeti lehetőség pedig – jól szemléltetve minden irodalomtörténeti esemény utólagosságát – azért nem a vers születése idején vált valóra, mert csak az *Ének a Semmiről* ismerte föl benne az új önmegértés nyitott kérdésként továbbadott feltételeit. Azt nevezetesen, hogy saját kérdezőhorizontjának kialakítása nem az innovatív szándék szubjektivitásának önkényes döntésén, hanem annak a hermeneutikai műveletnek a teljesítményén múlik, amely egy már létesült hagyomány beszédén méri és teszi próbára saját új tapasztalatát. Így érhetette el a klasszikus magyar modernség éppen ott a maga líratörténeti végpontját, ahol azért nyílt módja érvényesen együttformálni a késő modernség új horizontját, mert az önmegértéshez hozzásegítő kérdést tudott továbbadni annak. Nem kis valószínűséggel kockáztatható meg e helyen a föltételezés, hogy Ady készülő szemléleti fordulatának ilyen eredményei nélkül vagy nem ekkor, vagy pedig egészen másként következik be a késő modernség horizontjának megszilárdulása.

Ha ennyit sikerült láthatóvá tennie, a recepcióesztétikai kérdezőmód már eleget tett a feladatának. Még akkor is, ha a két idézett alkotás párbeszédén túl ritka a hatástörténeti találkozásnak az a pillanata, amikor az átsajátítás mozzanata valamely alapvető kérdésen keresztül a műalkotás egészét is átfogná. Mert a kései modernség átsajátító műveletei – szemben a tematikai újraaktualizálások nagy számával – Ady esetében szinte sohasem versmodellekre, vagy az egész kompozíciót formáló retorikai-poétikai megoldásokra terjednek ki, mindössze bizonyos szintaktikai, verstechnikai eljárások részleges átvételére, illetve némely rímtechnikai reminiscenciákra korlátozódnak. Ugyanakkor épp ezen az ambivalencián keresztül értetik meg, miért is volt Adynak valóban kulcsszerepe a XX. századi magyar költészet történetében. Ady ugyanis úgy kondicionálta a klasszikus lírai modernség szemléleti-poétikai meghaladhatóságát, hogy a korszakküszöb cusanusi oldaláról érkezett el a költői önmegértés új tapasztalatához. S ezzel egy olyan költészeti modell tarthatatlanságára mutatott rá, amelyben a szubjektum létesíti a beszédet, nem pedig a szövegben reprezentált hang nyelve – a vers „szubjektumát”.

A mai dekonstrukciós igyekezet láttán legyen szabad Paul de Mant variálva⁵¹ arra emlékeztetnünk, nem annyira Ady szorul rá tehát a dekonstruálásra, mint inkább recepciójának – amilyen mélyen megszilárdult, éppoly mélyen irodalomellenes – olvasásmódja. Mert ha az Ady-recepció történetét továbbra is az a hatástörténeti metalepszis bénítja, amely e trópus természete

szerint a poliszemantikus jelenséget oda nem illő, egyjelentésű szinonimával helyettesíti, akkor az irodalmi interpretációnak örökre a „kié is és miért az övé Ady Endre?” jól ismert kérdése áll majd a helyére. Amely pedig – hogy szabályosan térjünk vissza a kezdethez – sohasem a művészet, hanem mindig a „kulturalitás” kérdése. Tehát a „világra”, „földre”, „humuszra” vonatkozó *referenciális érdekeltségből* származik. Ez utóbbi pedig köztudottan azért legveszedelmesebb ellensége minden művészetnek, mert miközben megtevesztő módon humánideálokra hivatkozik (*referál*), a szövegek poétikai hozzáférhetőségét megszüntetve számolja föl az esztétikai tapasztalat szabadságát.

1 Gottfried BENN, *Gesammelte Werke I*, Wiesbaden, 1962², 586–587.

2 Uo., 584.

3 Paul de MAN, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M., 1988, 33.

4 Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 371.

5 Lásd: HÉVIZI Ottó, *Alaptalanul*, Bp., 1994, 207–228.

6 „Nálunk Ady volt az utolsó, aki hallatlan egyéni tehetségével egy hanyatló irodalmi tradíciót a kezdet magasába, Vörösmarty mellé emelt...” HALÁSZ Gábor, *Tiltakozó nemzedék*, Bp., 1981, 961.

7 KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Bp., 1997, 61.

8 KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz (Ady Endre költészete az első világháború éveiben) I*, Bp., 1982, 8.

9 JAUSS, i. m., 824.

10 Vö. de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M., 1993, 40.

11 Uo., 176.

12 „Ezt a törést azonban, amelyhez a Szellem eljut, ugyanúgy gyógyítani is képes; úgy teremti meg önmagából a szépművészet alkotásait, mint a pusztán külsőséges, érzéketlen és mulandó, illetve a tiszta gondolat közötti, azaz a természet és a véges valóság, illetve a megértő gondolkodás végtelen szabadsága közötti első, összebékítő köztes elemet.” G. W. F. HEGEL, *Ästhetik Bd. I*, Berlin–Weimar, 1976, 19.

13 „A boldogtalan tudat [...] magáért-való-létét kimunkálta magából és letté tette; e mozgásban lett számára ezzel az általánossal

való egysége is, amely számunkra, mivel a megszűnt egyedi az általános, már nem esik rajta kívül...” G. W. F. HEGEL, *A Szellem fenomenológiája*, Bp., 1973, 123.

14 KIRÁLY, *Intés az őrzőkhöz I*, 384–385.

15 de MAN, *Allegorien des Lesens*, 181.

16 RÁBA György, *Csönd-herceg és a nikkell számovár*, Bp., 1986, 47.

17 Uo., 45.

18 HATVANY Lajos, *Ady*, Bp., 1974, 583–584.

19 Uo., 582.

20 „Létrejött a sajátos, adys kifejezési forma: a – leegyszerűsítőn és a kép belső szerkezetét elfedő – többnyire szimbólumnak nevezett látomásos allegória.” KIRÁLY, *Ady Endre I*, Bp., 1972, 342.

21 Gerhard KURZ, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1993³, 70.

22 Adyra vonatkozólag Tamás Attila utóbb a szecessziós líraelemek vizsgálatával erősítette meg ezt az összefüggést: „Májusi záporok nyomán zsendülő növényi létezés és felforrósodó férfi-érzékiség, szerelemvágy és elnyomott társadalmi rétegek jobb életre törekvése egyetlen rendszert alkottak az ő világlátásában, csodálatos életerők érvényre jutásának adva formát.” TAMÁS Attila, *Értéktérítő nyomában*, Debrecen, 1994, 20–21.

23 Előbbinek *A föl-földobott kő*, az utóbbinak a *Jó Csönd-herceg előtt* lehet paradigmikus példája.

24 „Innen, hogy a tehetség, lelki alkat, jellem keveredését – írja erről a klasszikus-modern organicitásról Dilthey 1894-ben –, a természet alapozza meg, és az élet semmiféle egységes szabad célszerűséggé való kibon-

takozása sem képes egészen elsorvasztani lelki létezésünk ezen földi alkotórészeit.” Wilhelm DILTHEY, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Bp., 1974, 464.

25 de MAN, *Allegorien des Lesens*, 186.

26 RÁBA, *Csönd-herceg és a nikkell számovár*, 24.

27 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok II*, Bp., 1978, 255.

28 Walter BENJAMIN, *Abhandlungen Bd. I*, 2, Frankfurt a. M., 1991, 681.

29 Nem véletlenül figyelt föl HORVÁTH János már igen korán az Ady-líra „időt tagadó” jelenetezésére. Vö. *Ady s a legújabb magyar lyra*, Bp., 1910, 37–38.

30 Hunn, *új legenda*.

31 Sőt, ez utóbbiak poétikai viselkedésmódjára nézve nagyon is jellemző, hogy ha elszakadtak a szimbolikus látás „naturalizált” formáitól, sikerrel szolgálták a modernség innovatív szándékát is: „Vizsgáljuk bár Richard Wagner, James Joyce, Hans Henny Jahnn, Thomas Mann, T. S. Eliot vagy Stefan George művét, a modernség egész mitikus irodalmának közös vonása, hogy »a jövő műalkotásához« meríti az anyagot a múltból.” Manfred FRANK, *Die Dichtung als 'Neue Mythologie' = Mythos und Moderne*, szerk. Karl Heinz BOHRER, Frankfurt a. M., 1983, 31.

32 Hans BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., 1995⁵, 299.

33 Vö. JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 358.

34 Walter Benjaminnek a mítosz ellenszereként értett kifejezése. Lásd: BENJAMIN, *Abhandlungen I*, 2, 677.

35 HATVANY, *Ady*, 466.

36 Meyer H. ABRAMS kifejezése, lásd: *Übersetzung und Dekonstruktion*, szerk. Alfred HIRSCH, Frankfurt a. M., 1997, 218.

37 RÁBA, *Csönd-herceg és a nikkell számovár*, 31–33.

38 Ahol az önkifejezés uralhatatlan gesztusai a szemantikai eldönthetetlenség elfogadásán keresztül valószínűsítik az identitás „igazságának” tropológiai létmódját: „Egész életed leplez és leleplez” (*Tao Te King*).

39 KENYERES, *Ady Endre*, 78.

40 A *Harcos és Harc* chiazmosa ugyanis úgy képződik meg, hogy a két kijelentés egymás-

sal kereszteződő állításait egy közbeépített szinekdoché egyidejűleg össze is köti egymással.

41 A *békés eltávozást* 1911. január 22-én adta közre a Vasárnapi Újság, a *Harcos és Harc* későbbi: 1914-ben jelent meg a Világban.

42 Közülük ma alighanem a *Sípja régi babonának* technikai megoldásai a legismertebbek: „Uralkodást magán nem tűr / S szabadságra érdemetlen, / Ha bosszút áll, gyáva, lankadt / S ha kegyet ad, rossz, kegyetlen.”

43 Schweitzer Pál e tekintetben például ritka költészettörténeti érzéketlenséggel marasztalja el Földessyt, akitől a *Ki látott engem?* kötetcíme származik. Földessy – Adynak ekkor alighanem a legelmélyültebb olvasója – vélhetőleg elsőként érzékelte pontosan a távlat szerkezet változását, s ezért ragaszkodhatott a később maga sem helyeselte címválasztáshoz. Lásd: SCHWEITZER Pál, *Ember az embertelenségben*, Bp., 1969, 9.

44 A „létesítő” látás szubjektív onnipotenciájának ebben a periódusban is megvannak a példái, közülük minden bizonnyal az *Elbocsátó, szép üzenet* a legnevezetesebb.

45 Vö. Kaspar H. SPINNER, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a. M., 1975, 17–18.

46 Lásd a távlat átrendeződésének példáit olyan 1914-es versekben is, mint *A Kalota partján* vagy *A elhagyott kalóz-hajók*: „rám nyilaznak a szemek”, illetve: „Tűz szememen bekacag a nap”.

47 SPINNER, *i. m.*, 151.

48 *Kicsoda büntet bennünket?* (1917).

49 „E föld befogad, mint a persely / Mert nem kell (mily sajnálatos!) / a háborúból visszamaradt / húszevő, / a vashatos” (*Íme, hát megeltem hazámat...*), illetve: „Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad – / mindenség a semmiségbe, / mint fordítva, bennem épp / e gondolat” (*„Költőnk és Kora”*).

50 „S jég-útjukat szánva szórja be / Hideg gyémántporral a nap.”

51 „Rousseau-t nem szükséges dekonstruálni. Ami ellenben sürgősen dekonstrukcióra szorul, az a Rousseau-értelmezés etablirozott hagyománya.” de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, 223.

A gondolkodó Ady

I.

„Egy költő műve azzal, hogy itthagytá, nem kész. Nemzete szellemében kell elkészülnie” – írta Németh László Ady halálának huszonötödik évfordulóján.¹ A befogadást már ő is a mű létmódjához tartozónak tekintette tehát. Az „elkészülnie” ige azonban egyértelműen arra utalt, hogy Németh László szemléletében ez a kiteljesülési folyamat még lezárhatónak, befejezhetőnek látszott. Azt azonban már ő is érzékelte és elfogadta, hogy irodalomszemléletünk valamelyest minden megismert új mű hatására változik. Azóta a hetvenes évek befogadásesztétikai fordulata az irodalom történeti-időbeli létmódját átértelmezte, a „hagyománytörténés folytonosságába” ágyazta, a mű létmódját a mű és a befogadó folyamatos egymásrautaltságához kötötte. „Ebben az interakcióban nemcsak az értelmező változik, hanem a tárgy maga is mássá válva jelenik meg előttünk. Az alteritás képezte távolság áthidalásához, azaz, a *„jelenkori irodalmiság folyamatainak jelentésképződéséhez* ebben az értelemben mindig nélkülözhetetlenek a jelen – múlt felől is kondicionált – (kérdező)horizontjai. Ami viszont a mi esetünkben azt is jelenti, hogy a jelenkori irodalmiság folyamatainak kiiktatása elvileg teszi lehetetlenné bármely olyan élő kérdés megfogalmazását, amely használható válaszra készíthetné a hagyományt.”² A „jelenkori irodalmiság folyamatainak” megítélése azonban sokféle lehet, az értékelésben az értékelő személyiség szemléletétől függően ki a normatörő, ki a normateljesítő kreativitást részesíti előnyben. Az irodalom változása az eredetiség értékének érvényesülésétől függ ugyan, de az, ami új, nem válik föltétlenül maradandó értékévé. Megjelenésekor lehetséges, hogy csupán a szokatlansága miatt látszik értéknek, a különössége miatt kelt visszhangot, de újdonságának nincsenek meg azok a mély belső világszemléleti tartományai, amelyek révén maradandóságra is igényt tarthatna. Az avantgarde formakísérleteinek túlnyomó része például kihullott az irodalmi tudatból. Kihullott vele együtt az az irodalomszemlélet is, amelyik abszolutizálta ezeket a kísérleti műveket. Jóllehet ezeknek a műveknek a termékenyítő hatása nélkül elképzelhetetlen azoknak a normatívító műveknek az értéktartománya, amelyek az avantgarde után, annak

eredményeit hasznosítva – például Babits és Kosztolányi kései művészetében – bizonyultak klasszikus értékeknek. A „jelenkori irodalmiság folyamatainak” megítélésekor tehát érdemes körültekintőnek lennünk. A folyton változó, az időben mégis helytálló értéktudatnak távlatra is szüksége van.

Ady életművének mai értelmezését vagy „jelentésképzését” is többféle értelmező vagy értelmezői közösség végzi, ezek más-más módon viszonyulnak a jelenkori irodalmiság folyamataihoz, ebből következően Ady művének mai értelmezése és értékelése is sokféle lehet. Bizonyára többségben vannak ma azok az irodalmárok, akik – a „jelenkori irodalmiság folyamatainak” irányára hivatkozva – természetesnek tartják Ady leértékelődését. Ezt a folyamatot érzékelte Nagy László és Illyés Gyula már Ady halálának fél évszázados évfordulóján, illetve születésének centenáriumán, s ez ellen emeltek szót mindketten.³ A *mit* és a *hogyan* szervességét az utóbbi javára megbontó irodalomszemlélet sok érvet talál Ady ellen költészetének sorsproblémákkal való telítettségében, önszemléletének némely romantikus eredetű vonásában, stílusának szecessziós-szimbolikus túldíszítettségében, patetikus hangvételében, a francia költészethez viszonyított szemléleti fáziseltolódásában.

Magam olyan értelmezői közösséghez tartozom, amely – jóllehet igyekszik számot vetni legújabb irodalmunk és irodalomtudományunk fejleményeivel is – változatlanul azt vallja, hogy adott esetben „az író munkásságának esztétikai értéke szétválaszthatatlan próféciajának társadalmi súlyától, a kettő együtt ítéltető és ítéltendő meg”.⁴ Ez nem azt jelenti, hogy az irodalmat alárendeli bármely közösségi szolgálatelvnek, hanem csupán azt, hogy az irodalmat esztétikai létdokumentumnak és létértelmezésnek tekinti, ezért nem zár ki belőle semmiféle egyéni vagy közösségi élményt, léttapasztalatot, ha az esztétikai értéként jelenik meg a műben.

A mű összetett értékvilágában a referenciális (ismereti), posztulatív (eszmét sugárzó), emotív (érzelmi) és a konstrukciós (alakító) értékelemek organikus egységét, esztétikai értékke szerveződését minősíti.⁵ Ez az értelmező vagy értelmezői közösség irodalmunk Balassitól máig vezető folytonosságában ismeri el annak a lehetőségét, hogy az anyanyelvi közösségünk legfontosabb létkérdéseivel szembesülő művek esztétikai kvalitásuk tekintetében legalábbis ugyanazokkal a lehetőségekkel bírnak, mint a bármely más élménykörből eredeztethető alkotások. A nemzet sorskérdéseivel való telítettség Ady költészete esetében nem tehertétel, hanem sajátosság, amely nélkül nem értelmezhetők életművének esztétikai tartományai sem.

Németh G. Béla állapította meg *A semmi sodra ellenében* című tanulmányában József Attila kései nagy „közéleti költeményei”-ről, hogy azok „rendesen a költő legmagasabb szintjén állnak”.⁶ Egy másik írásában pedig azt is tüzetesen megvilágította, hogy az ilyen versekben megjelenő program szabatos összefoglalása jogos, kielégítő jelentésmagyarázat. „De csak akkor,

ha mögötte tudjuk, ha benne tudjuk azokat a jelentésrétegeket, jelentéssíkokat és -vonalakat is, amelyek áthatják, átmetszik, átfonják, s ezáltal nemcsak gazdagítják, de egyben mássá és többé is teszik a mű értelmét.”⁷ Az esztétikum és program szintézisének elvi lehetőségét és példáit azért hangsúlyozom Adyról szólva, mert ő már az *Új versek* prologusában egyszerre és egész életművére érvényesen hirdette meg és tanúsította esztétikai és társadalmi megújulást szétválaszthatatlan egységben hozó ars poeticáját. Ady „költészete a társadalmi forradalommal egyenrangúan töltött be tudatosító, leleplező, felfedező, valóságelsajátító funkciót”.⁸

Egyszerre hozott új költői nyelvet, új versdallamot, új személyiségfelfogást, új nemzeti programot és új nemzeti önismeretet, de úgy, hogy különlegesen mély gyökérzettel kapcsolódott a magyar archaikumba és történelmi kultúrába. Organikus költői világképében mindez egyszerre, együtt és végletesen, hatalmas feszültségben, küzdelemben jelenik meg.

A gyökeresen új létszemléletet, létfilozófiát hozó költői világkép megteremtése Ady lenyűgöző gondolkodói teljesítménye. Költészetének nagy újtása az, hogy szakít a hagyományos élménylírával, fiktív lírai hőst teremt.⁹ Az Ady által tapasztalt valóság és a tudatában kibontakoztatott létlehetőségek és létdimenziók között olyan nagy feszültség, ellentét keletkezett, hogy azt csak a „mindenségméretűvé” növesztett fiktív lírai hős foghatta át.¹⁰ Ady költészete mindenség-léptékű tudatlíra.

A gondolkodói igényesség fontos tényezője annak a belső, lényegi egyensúlytartásnak, egyszersmind hajtóereje annak a folytonos önkorrekciónak, mely az Ady-lírában az *Új versektől* kezdve a kötetkompozícióban is szembeűnő.¹¹ De ugyanez a forrása az állandó létkorrekciónak is, amelyet Ady tudatlírája a tapasztalati valóság tényeivel szemben megteremt: nagyfokú gondolati elvonatkoztatás eredményeit vetíti ki szimbolikus látomásaiban. „A szimbólumban eleve adva van az oppozíció. A megjelenített, a megragadott anyagi, tárgyi, társadalmi, történelmi kép (jelentés) és az általa közölt s csak az általa közölhető, mondjuk, átvitt jelentés között.”¹²

Kérlelhetetlen gondolkodói következetessége alakítja ki motívumainak paradoxális jellegét. Látszólagos képtelenségeit a hiteles gondolkodói magatartás tölti meg mély értelemmel: egyszerre juttatja kifejezésre az egymással ellentétes tapasztalatokat, az egymásnak ellentmondó, egyenlő súlyú tudattartalmak, például hit és hitetlenség, szeretet és megvetés egyidejű jelenlétét.¹³ Istenes verseinek „a perifériák látszólagos könnyelműsége ellenére is ez a gondolkozói becsületesség ad páratlan hitelt”.¹⁴

Szabó Lőrinc már 1928-ban arra figyelmeztetett, hogy a fiatal Ady versei, az *Új versek* és a *Vér és arany* „örök népszerűségű” egyszerűbb darabjai elfedik a későbbi kötetek összetettebb mozdulatú verseit, melyeknek pedig „belső energiájuk fogyhatatlanabb”. Az értékhangsúlyokat ő éppen ezért a későbbi kötetek felé mozdítaná el – a koraiak teljes megbecsülése mellett.¹⁵

Ady költészetében a fölerősödő gondolatiság számolja föl vagy alakítja át „mitikus relevanciára igényt tartó *fogalmi képpé*” a „szecessziós ízlés *sztuáció* *sztilizáltságát*”.¹⁶

A belső gondolati analízis erősíti föl Ady későbbi, látszólag egyszerűbbé vált költészetében az ellenpontoszóan és ironikusan reflexív látásmódot. Az újabb szakirodalomban Hévízi Ottó tanulmánya elemzi elmélyülten azt a szellemi küzdelmet, mely Ady pályájának második felében a versek bonyolultabb belső tagolásában, meditatívabb beszédmódjában is megmutatkozik. Ennek a szellemi küzdelemnek a „reflektált abszolútum-tételezés” a forrása. Az élet nagy kérdéseiben a lélek benső igénye az abszolútum, de a motívumok azért válnak paradoxálissá, mert ezzel az igénnyel éppoly megalapozottan áll szemben a tudat kételye, a lehetetlenség tudatosítása. Így jön létre a „hittárgyat igenlő, ám a hit-evidenciát kétségbe vonó reflexió-kettősség”.¹⁷ Ez a kettősség motiválja a pátosz és az ironia, a pátosz és a groteszk esztétikai minőségeinek – nagy gondolati küzdelmet tanúsító – együttes jelenlétét Ady költészetében. A szellemi-érzelmi küzdelem a létezés értelméért, minőségének a javításáért folyik Ady költészetében, de ennek erős vágya sem kapcsolja ki a gondolkodót. „Ady súlyos gondolati küzdelmei iránt válnánk vakká, ha nem vennénk tudomást arról, hogy milyen kétségbeesett utakon keresi hit és hitetlenség »egybetartásának«, kiegyenlítésének, s így saját integritásának lehetőségét.”¹⁸ A gondolati következetesség, gondolkodói kérlelhetetlenség vezeti el a hatalmas küldetéstudattal áthatott Adyt a költői szerepválság, szerepnélküliség mindmáig oly eleven problematikájának fölismeréséhez, az azzal való küzdelemhez is.¹⁹

II.

Ady rendkívüli érzékenységgel egyszerre szívta magába a múlt század legfontosabb európai eszméit, és ugyancsak különleges érzékenységgel észlelte saját korának szellemi áramlatait. Mindezeket magába vonta, s ezek mindegyikénél magasabb hatványon teremtett olyan új, ezek összességét is magába foglaló költői világképet, amely Ady helyét a századelő legnagyobb újító művészei között jelöli ki. E gondolat tartalmának első részét gazdagon számba vette már a szakirodalom, egy-egy ösztönzés, párhuzam tanulmányok, sőt könyvek tárgya lett. Már ezekben a munkákban is gyakori az a felismerés, hogy Ady szuverénül átformálja az egyes ösztönzéseket.

Különösen szembetűnik ez azokban az esetekben, amikor egy-egy eszméjének közvetlen forrását is megjelölhetjük.

Nem szisztematikusan tanulmányozta a filozófusokat, hanem érzékeny intuíciójával kiragadta belőlük azokat az eszméket, melyeket aztán önmagában fölszabadított, önmagával szembeesített. Ezeket nem próbálta egyenes vonalú filozófiai koncepcióba rendezni, hanem engedte a maguk igaz-

ságával érvényesülni és hatni. Mindegyikből azt ragadta ki, amire neki szüksége volt, amire ráhangolódott. Máshelyt tüzetesebben elemzem azokat a szellemi áramlatokat, amelyek ott kavargtak a századforduló és századelő világában, de csak Ady világképében álltak össze új, soha nem tapasztalt egésszé.²⁰

Adynak szinte minden verséhez idézhetnék erősen egyénivé formált filozófiai analógiákat. Az *Ős Kaján* nagy párviadalában például a nietzschei dionüszoszi életmámor és a pozitivista determinizmus együttes és küzdelmes megnyilatkozását láthatjuk:

Uram, az én rögöm magyar rög,
Meddő, kisajtolt. Mit akar
A te nagy mámor-biztatásod?
Mit ér bor- és vér-áldomás?
Mit ér az ember, ha magyar?

A *Jó Csönd-herceg* előttben Rába György elemzése szerint „Csönd-herceg nem más, mint a létért vívott harcban a darwini természetes kiválasztás elvének testet öltött alakja, az elv látomásként megjelenített élménye”.²¹ A *Búgnak a tárnák* és az *Özvegylegények tánca* a műalkotás létrejöttét a freudizmus elméletével analóg módon világítja meg.²² Ez nem zavarja Adyt abban, hogy máskor a verset a romantikus zseni-esztétikák örökségét vállalva csupán „cifra szolgá”-nak nevezze, jóllehet évekkel korábban az *Egy csúfrontás* című versében a magyar költők közül elsőként adott hangot annak a tapasztalatnak, „amit Európa költői is éreztek, hogy a nyelvhez és a költői eszközökhöz fűződő zavartalan viszony régen véget ért”.²³

Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer, Nietzsche, Renan, Darwin, a francia szimbolisták, majd Bergson, Freud és még annyi más megjelenik Ady verseiben mint forrás- vagy analógia-lehetőség. Ady költészete ezeket az eszméket úgy ütközteti, hogy minden nagy motívumköre az emberi létharc terepévé válik. Emellett az élet bármely jelenségét jelképfaggató szenvedéllyel értelmezi, és a saját törvényei szerint engedi kiteljesedni.

Híres és vitatott absztrakciói, fogalmi szimbólumai mögött pedig könnyen felfedezhetjük – a bibliai, népmesei absztrakciók mellett – Spencernek azt az elgondolását, hogy a jelenség, a Relatívum már valami Abszolútumra mutat. Ady a jelenségek sokaságában látta meg az egyedül túlmutató elveket. Babits Mihály írta róla, hogy „csak az érdekli az életből, ami szimbolikus jelenségű; nem önmagáért érdekli az élet, hanem azért, amit *jelent*”.²⁴

III.

Ady költészete olyan költői létdokumentáció és létértelmezés, amely a múlt és a jövő találkozási pontján áll. Költői anyagában, szemléletformáiban igen sok múltbeli maradványt, romantikus jellegű elemet is magába foglal, de szuverén költői világképe ezek igen nagy részét olyan új dimenziókba állítja, amelyekben elvesztik múltba húzó jellegüket. Új versdallam, szövegösszefüggés és korézés, korítélet elemeivé válnak. Archaikus jellegük keserű, ironikus vagy szarkasztikus élt, ítélkező szemléleti távlatot kap, belső rétegzettség elemévé válik. *A vár fehér asszonya*, *A Sion-hegy alatt*, *Az eltévedt lovas*, a *Krónikás ének* 1918-ból lehetnének a szemléletes példák erre.

Ady költészetének ironikus rétege régóta foglalkoztatja az értelmezőket, híres szerepvállalásaiban is nyilvánvaló olykor az önirónia (*Vén faun üzenete*, *Midász király sarja*), de szerepsokszorozásaiban is észre kell vennünk az állandó korrekciót, az ironikus elkülönülést az előbbi szereptől. Kenyeres Zoltán a „szamárfüles Midászt” önportréként megidéző Adyról jegyzi meg, hogy ez a szerep a művészi hitvallásoknak ahhoz a vonulatához tartozik, amelyik az ilyen szerepek révén „keserű, öngúnyszerű szembenállást fejez ki az emelkedettebb hangoltságú vátesz-hivatástudattal. Később a szerepek sokféleségének költői konstrukciójában ez utóbbi is meg-megjelent a költészetében, de már mindig belecsöppentett egy cseppet Midász szarkasztikus fájdmából.”²⁵

Máskor a nyelvi-szemléleti kevertség, a szokatlan társítás révén kapnak ezek a régies elemek egészen különleges, új izgalmat. Barta János fél évszázaddal ezelőtt tüzetesen föltárta Ady képzetkincsének történelmi, mitológikus, biblikus, keleti, természeti, kozmikus és egyéb rétegeit.²⁶ E rétegek elemei azonban éppen azáltal nyernek különleges hatást Ady költészetében, hogy váratlan és merész társításokban jelennek meg. Addig ismeretlen jelentéssugallattal telítődnek, vagy ismétléssel motívummá, nagybetűs írással fogalmi szimbólummá válnak. Így nyernek új értelmet. „Kiemelte a szavakat, szókapcsolatokat, képi vonatkozásokat megszokott környezetükből, s az olvasó szempontjából heterogén módon helyezte el őket, amivel egy hosszú ideig uralkodó költői beszédmódhoz képest hapax legomenonokat hozott létre. Irodalmi utalások, bibliai hivatkozások, mondaelemek, mitológiai nevek, mesemotívumok alkalmazásakor sem a megszokott sémák szerint járt el.”²⁷ A példák – a Csönd-hercegtől a Paraszt-Apollóig – annyira közzismertek, hogy nem szükséges itt idézni azokat. Ez a hatalmas egyénítő szemléleti erő olyan szuverénül különíti el ösztönző forrásaitól is, hogy azok hatásának föltárása a legjobb Ady-művek esetében a különbözést nyomatékossítja, nem pedig a hasonlóságot.

Közvetlen témához közelebb kerülve inkább Ady archaikus és gyakran sémaszerű, plakátszerű elemeket, de mindig új értelmet hordozó költői

nyelvének és stílusának mély gondolati alapozottságára kell nyomatékkal utalnom. Már Németh László észrevette, hogy Ady gondolatai felfedezések, s ezeket a gondolatokat „kétségbeesett kifejező-düh” préseli át a mondatokon. „Épp oly fontos neki, hogy gondolkodjék a sorsán, mint hogy megmutassa magát. Egy-egy metaforájában sokszor hosszú gondolatsorok mézgásodnak ki s egy-egy sora akaratlan erkély friss metafizikai panorámák felé.”²⁸ Németh László Adynak olyan tételeire gondol itt, mint az, hogy az életet a halál tudata teszi heroikussá, az élet legnagyobb ösztönzője a halál. Ady egy-egy összegző gondolatában egész eszmesor summáját kapjuk. Paradoxális gondolatában pedig két egyenlőképpen végigvitt ellentétes eszmesor végeredménye kapcsolódik össze.

Ady sok versének a „témáját” saját publicisztikájából vette, publicisztikai szinten már megküzdött a problémával, a vers azonban további gondolati sűrítés, összegzés, elvonatkoztatás, egyetemesítés eredménye. Sokkal több, más, gazdagabb lesz így a gondolat, mint a prózai műben volt. Ady költészetében a gondolatot nagyfokú személyesség és egzisztenciális küzdelem hitelesíti.

IV.

Ez viszont mélyen összefügg Ady nagyfokú személyességének és individualizmusának különleges jellegével. Személyességét is romantikus örökségnek szokás tekinteni, gyökerében bizonyára az is, de ez egyrészt – néztem szerint – semmit nem változtat a személyesség költői értékesítésének mai lehetőségein sem.²⁹ Másrészt Ady költészetének személyessége különleges, személyen túli személyesség. „Ady képeinek érzékisége szinte fájdalomosan erős és közvetlen, de az, ami képpé válik bennük, a leghidegebb biztonsággal és a legcélbatalalóbb absztraktsággal fogalmi, megállapítható, minden pusztán egyénin messze túllevő... Ady versei szinte személytelenek már, pedig alig írtak náluk mélyebb és tisztább konfessziókat” – állapította meg Lukács György már 1909-ben.³⁰ „A belső disszonanciák korábban megjelentek az érzésekben, a képekben, a hasonlatokban, a versforma más elemeiben – ember és ember, ember és külvilág feloldhatatlannak érzett ellentéte Ady költészetében jut el a legteljesebb, legátfogóbb, és mégis megrázóan élményszerű gondolati általánosításig.”³¹ Ady individualizmusának legmélyebb értelme pedig abban jelölhető meg, hogy saját személyiségét az emberlét vizsgálódási terepévé tágította. Lelkét „példázat”-nak tekintette, mely „summája ezrekének” – miként a *Hunn, új legendában* írta. Ragaszkodott önazonosságához, de személyiségét egyetlen bölcséleti rendszernek, egyetlen világnézetnek sem rendelte alá, hanem vállalta mindegyikből a számára érvényes, igazságértékével meggyőző elemeket akkor is, ha ezek egymással merőben ellentétesek voltak.

Világnézeti polifóniája mégsem nihilizmus, mert ellentétes igazságai nem semmisítik meg, hanem fölerősítik, egyetemesebb szinten hitelesítik egymást. Erőteljesen, szuggesztíven kimondott „definíciói”,³² „felfedezései”³³ szinte azonnal kiváltják egyensúlytartó személyiségéből az ellenerőket, az állandó korrigáló, árnyaló igényt. Belső egyensúlyról, mély önazonosságról tesz tanúbizonyságot az összetéveszthetetlen Ady-hang, a létszemléleti polifóniáról pedig az önelemzés emberi teljesség igényű őszintesége, „személyiség-pluralitása”.³⁴ Ezt a szemléleti polifóniát és személyiség-pluralitást Ady éppen azáltal hozta létre, hogy gondolkodásmódja nem analitikus, hanem összefoglalóan képi jellegű. A váratlan gondolat ereje, a felismerés szuggesztivitása teremtett költészetében olyan áttekintésre ösztönző, de ellentétes elemekből álló, egyszálú logikával befoghatatlan költői univerzumot, melynek egyensúlya hatalmas feszültségek között képződik. Az *Új s új lovat* és *Az eltévedt lovas* két hét különbséggel, egymást követő Nyugatszámokban jelent meg. Az előbbiben az emberi küldetés értelmét oly elragadó hittel és dinamikával fogalmazza meg, hogy a vers világában a küldetését teljesítő ember „végeessége” halhatatlansággá minősül. A második a céltévesztés, eltévelyedés éjfékete látomása. A két vers ellenpontozza és fölerősíti egymást. Az előbbi imába foglalt szándék, az utóbbi ítéletes látomásba foglalt helyzetértelmezés.

A *halottak élén* című kötetben a *Nótázó, vén bakákat az Ember az embertelenségben* követi. „Mintha a magyarság kettős létállapotát fejezné ki ezzel is beszédesen: történelmi skizofréniánkat. Az áthidalhatatlan távolságot a sorsa szerint csapódó, öntudatlan nép s a sorsát kifejező gondolkodó között.”³⁵

Máskor egy versen belül feszülnek egymásnak az ellentétek, a góg és a szeretetvágy, a hit és a hitetlenség (*Szeretném, hogyha szeretnének, Hiszek hitetlenül Istenben*).

Ez a szemléleti polifónia az Ady-mű minden elemét áthatja a ritmikától, szókinctől, az egyes versek többértelműségétől a ciklusok és kötetek rendjétől az érzésekig, eszmékig. Csak együtt érvényes az egész. Egy-egy vers bennünk is az ellentétjét idézteti az életműből. „Az Ady-versek szubjektuma is a szerepek sokféleségében és egy-egy szerepen belül is annak többféle teljesítményében teremtdött meg.”³⁶

Ady mély őszinteséggel, átléssel, de mindenkor az egyetemes érvényre igényt tartó eltökéltséggel elemzi önmagát. Ezért lírai önarcképei egy-egy motívumában az alapvető ellentétek mentén kiegészítik egymást. Így hoznak létre egy olyan, utánozhatatlan költői világképet, mely kijelentésszerű hangsúlyaival és sokat vitatott absztrakcióival is azt érzékelteti, hogy benne minden mindennel összefügg. „Ady harcol a szemléltetésért, de nem akar élet-vagy mondjuk: világszerűen szemléltetni. Ő úgy láttat, ahogy a lélek lát. Kevésbé részletesen, de intenzívebben. Amit elveszít a valóságban, visszakapja a szuggesztivitásban” – írta róla Németh László.³⁷

V.

Ady szuggesztivitása gondolkodói ereje és hitelessége révén korszerű. Az ellentétes világelemeknek az az egymást nem kioltó, hanem kiegészítő, hitelesítő teljessége, amely Ady költői világgépében szuggesztív erővel megjelenik, a kvantumfizika révén kap majd olyan tudományos magyarázatot, amelynek világnézetformáló hatása a fizikán messze túlmutatóan a modern világ sok területén érezhető.

A komplementaritás elvét Niels Bohr a Heisenberg-féle határozatlansági relációk ismeretében vezette be 1927-ben. Tétele legáltalánosabban, a fizikára már nem is utalva így hangzik: *Contraria non contradictoria sed complementa sunt. Az ellentétes elemek nem ellentmondóak, hanem megfelelő módon kiegészítik egymást.*³⁸ A kvantumfizika arra jött rá, hogy a fény bizonyos körülmények között mint hullám, más körülmények között mint részecske, korpuszkula fogható fel. A Niels Bohr-féle komplementaritás-elv szerint „a természetnek két egymást kiegészítő (komplementer), de egyszerre nem látható arca van. Hogy melyik arcát mutatja nekünk, az attól függ, hogyan faggatjuk”, hullámnak vagy részecskének tekintjük, „ugyanakkor e kétféle tulajdonság kiegészíti egymást (komplementáris), ezért csak összességükben tartalmazzák mindazt, amit a mérhető tárgyról megtudhatunk”.³⁹ A kvantumelmélet komplementaritás-elvét hamarosan hasznosították a fizikán túli területeken is. Erre épül egyebek közt a klasszikus formális logika kétértékűségét meghaladó, a polivalencia, a többértékűség elvét alkalmazó kvantumlogika. A kvantumelmélet „a dolgok elszigetelhetetlenségét tárta fel... a kvantumelmélet valósága a végtelen sok dimenziós, elképzelhetetlen Hilbert-tér”.⁴⁰

Az irodalomtörténet számtalan példát mutatott már arra, hogy egy-egy nagy művész világérzékelése messze megelőzte korának tudományos magyarázatait. A komplementaritás elvével kapcsolatban pedig arra is találunk irodalomtörténeti utalást, hogy a huszadik század eleji európai irodalomban a „híres ötös”, Musil, Proust, Joyce, Kafka és Hermann Broch „bizonyos tekintetben előrejelzik és ugyanakkor alkalmazzák is a Bohr-féle komplementaritás elvét”.⁴¹ Nézetem szerint ez fokozottan érvényes a lét titkait oly sok dimenzióban, és oly megalkuvástalanul faggató Adyra.

Akik költészetét a maga belső törvényei szerint próbálták megérteni, s nem egy-egy ideológia támogatására mozgósították, azok az *Új versek* óta szembealálkoztak hatalmas horizontú, minden irányban nyitott költői világgépének egymással összefüggő ellentétes elemekből teremtett komplementaritásával. Nem véletlenül hangsúlyozták azt sem, hogy az ezernyi Ady-vers lényegében egyetlen költemény, melyben minden mindennel összefügg. Stílusát is végletek társításával jellemezték egyszerre a „legtisztábban fogalmi”-nak és a „legérzékibb”-nek.⁴² „Ő nem párhuzamos tendenciákban magyarázta meg magát – írta Németh László –, hanem a legváltozatosabb anta-

gonizmusok egyensúlyában. Ady *pszichológiai teljességre* törekedett. Ő az egyetlen magyar író, aki megérezte, hogy lelki folyamatok valószínűsége az ellentmondással kezdődik, ő az egyetlen magyar költő, aki egyensúlyban tartott túlzásaival lelkét szinte fantasztikussá nagyítva hozta szemünk elé.⁴³

Ady költészetének komplementaritása pszichológiai teljességre törő személyiségének filozófiai önelemzése.⁴⁴

Világszemléletének komplementáris nyitottsága okán az európai irodalomban nem az egyetlen filozófiai rendszert következetesen tanúsító Dante kései rokona, hanem sokkal inkább a hasonlóképpen hatalmas „szörnyművet” létrehozó Proust és Joyce magyar társa.⁴⁵

„Kevés írónk vállalkozott arra – írja *Szerepjátzás és költészet* című tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály –, hogy a lét egészét bölcséleti s költői értelemben egyaránt eredeti módon értelmezze.”⁴⁶ Az elmondottakból talán nyilvánvaló, hogy Adyt én ilyen költőnek tartom.

VI.

Ma, a zárt rendszerű filozófiák érvényességének folytonos kétségbevonása, dekonstrukciója és a minden bizonyosságot kétellyel néző, posztmodernnek mondott irodalmiság idején Ady költői életműve világérzékelésének, világsszemléletének, gondolkodói habitusának nyitottsága és komplementaritása révén eleven aktualitású. Ady ma is megkérdendő és válaszoló költő. Életművét a mai világtapasztalat felől faggatva, különösen ösztönzőnek, személyiséget erősítőnek tartom benne azt, hogy a széthúzó erők öncsalás nélküli szemléletét, a feszültségek, ellentétek tudatosítását vállalva tartott gondolkodói és magatartásbeli egyensúlyt. Küzdelmeiben nagyfokú emberi igényesség nyilatkozik meg. Életművének belső rendje előbb a romboló gesztusokban, a használhatatlannak bizonyult értéktudat széttűzésében, később a kemény bírálatba foglalt értékörzésben mutatkozik meg. Sokan írtak Ady költői világképének organikus teljességéről. Ő valóban „olyan újfajta szemléletet hozott, amely a lét végső metafizikai kérdéseitől az időszerű politikai gyakorlatig egy addig nem ismert és egységes összefüggésrendszerben látta és láttatta a világot”.⁴⁷ Ez a teljességre törő gondolkodói igényesség különíti el Ady individualizmusát korának individualista irodalmi törekvéseitől. Életművének „egyedülálló jellegzetessége a magasra értékelt Én teljes beágyazása a közösségbe, az individuum és a kollektívum szerves egységbe rendezése”.⁴⁸ Ez az egység természetesen az azonosság és a különbözőség feszültségében kap mély tartalmat Ady költészetében.

Ezáltal nemcsak kitágította a költőiség fogalmát, de a közösség legfontosabb létügyeinek beleemelése révén rendkívüli jelentőségűvé is emelte azt a nemzeti közösség számára. Szuggesztív vízióiban döbbenetes önismereti képet tár nemzete elé, de magyarság-verseinek érvényessége gyakran annyira

egyetemes, hogy Király István *Az eltévedt lovast* például nem a magyarság sorsának látomásaként értelmezte, hanem a történelmi ember eltévedésének verseként magyarázta.⁴⁹ Csoóri Sándor viszont mindenkori eltévelyedésünk kifejezéseként értelmezi a verset, de ő is hangsúlyozza, hogy „az eltévedt, üggető lovas nemcsak a magyar sors jelképe, hanem az úr betyárja is. A borzongató semmi lovasa.”⁵⁰

Ady gondolkodói igényességének köszönhető magyarság-verseinek különlegesen fontos szerepe nemcsak az ő költői életművében, hanem a magyar nemzeti önismeret szempontjából is. Költői személyisége az emberlét vizsgálódási terepévé tágította önmagát, az emberléttel való létfilozófiai igényű szembesülése nem hagyhatta ki a szűkebb meghatározottság elemeit, a nemzeti lét kérdéskörét sem. Ady gondolkodói ereje abban is megnyilatkozik, hogy ezzel a magyar irodalom folytonosságába kapcsolódó problémakörrel is rendkívül eredeti és komplementer módon szembesült. A magyarsággal való teljes azonosulásának az igéi közül természetesen nem a váteszes pózokat érzem ma aktuálisnak, hanem azt a kivételesen mély felelősségérzést a nemzeti közösségért, amelyről Fülep Lajosnak vallott.⁵¹ Ady azonosította magát a magyarság egész történelmi útjával és tapasztalatával, s ez a mély sorsérzés fordította szembe annak rossz örökségeivel, s főként korának hivatalos Magyarországgal, az egész kiegyezés utáni politikával, magyar magatartással. „Költő volt, de közben a hiányzó magyar filozófia forrásvidékeit is odarajzolta térképünkre. A történészek háromszögelési pontjait ugyanígy. Ezer esztendőnk minden sorsszerű pillanata újratámadt benne Vereckétől Mátyás korán át Dózsáig. Mohácsig, a kuruckorig, a nótázó vén bakáig. Erdély utolsó elvesztéséig, hogy a nemzet ne csak jelenében, de múltjában is magára döbbenhessen. Az ő jeremiási helyzetfölismerése óta minden magyar helyzetfölismerés töredékes.”⁵²

Az 1945 utáni évtizedeknek a nemzeti önismeretet és öntudatot csonkító politikája Ady költészetének éppen ezt a vonulatát mellőzte érdemben. Ez ellen a torzítás ellen tiltakozott Nagy László versben, Illyés Gyula esszéiben. S nem véletlenül vált Csoóri Sándor nemzeti önismeret-ébresztő esszéinek leggyakoribb és legfontosabb hivatkozási forrásává Ady költészete. S ösztönző, szembesülésre készítő ereje eleven Farkas Árpád, Baka István, Sziveri János, Nagy Gáspár, Kovács András Ferenc és mások költészetében is.

Ady küldetéstudata mély felelősségérzésből táplálkozott, eredményeiben pedig értelmet és igazolást nyert.⁵³ Kegyetlen bírálatán mindig átsüt a mélyebb szeretet, a létérdekű aggodás, megőrizni, felemelni akaró szenvedély. „Ady nemcsak keseregte a magyarságot, hanem alkotta is.”⁵⁴

1 NÉMETH László, *Ady ünnepére* = Uő, *Két nemzedék*, Bp., 1970, 750.

2 KULCSÁR Szabó Ernő, *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége* = Uő, *Beszédmod és horizont*, Bp., 1966, 8.

3 Nagy László *A föltámadás szomorúsága* című versében és Ady-filmjében, Illyés Gyula pedig *Válasz Herdernek és Adynak* című esszéjében. Ez utóbbi: ILLYÉS Gyula, *Szellem és erőszak*, Bp., 1978, 231–263.

4 NÉMETH László, *Az Ady-pör* = Uő, *Két nemzedék*, 25.

5 Vö. POSZLER György, *Kétségektől a lehetőségekig*, Bp., 1983, 39–43.

6 NÉMETH G. Béla, *A semmi sodra ellenében* = Uő, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., 1982, 94.

7 NÉMETH G. Béla, *A klasszikus óda megújításának mesterpéldája* = uo., 213.

8 BÁNYAI János, *Jegyzet az Ady-kötetek új kritikái elé*, Híd, 1977, 11, 1325.

9 Vö. KIS PINTÉR Imre, *Ady* = Uő, *Esélyek*, 1990, 243.

10 Vö. UTASI Csaba, *Virágzó halálfa*, Híd, 1977, 11, 1344.

11 NÉMETH László, *Ady összes versei* = Uő, *Két nemzedék*, 40.

12 BÁNYAI János, *Jegyzet az Ady-kötetek új kritikái elé*, Híd, 1977, 11, 1326.

13 Ezt a jellegzetességet Hévízi Ottó a korai Lukács irónia fogalmának segítségével jellemzi, Kenyeres Zoltán ezzel szemben azt írja, hogy „Adyt csak akkor lehetne ironikusnak nevezni, ha eltekintve Lukács kategória-elemzésének lényegétől, azonosítanánk az iróniát a paradoxonnal.” HÉVIZI Ottó, *Ady iróniája* = Uő, *Alaptalanul*, 1994, 210. KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Bp., 1998, 110.

14 NÉMETH László, *A teológus Ady* = Uő, *Két nemzedék*, 62.

15 SZABÓ Lőrinc, *Két évtized Ady* = Uő, *A költészet dícsérlete*, Bp., 1967, 221.

16 DANYI Magdolna, *Az önmagát kereső költő*, Híd, 1977, 11, 1355.

17 HÉVIZI Ottó, *Ady iróniája* = Uő, *Alaptalanul. Gondolatformák a századfordulón*, 1994, 226.

18 Uo.

19 Vö.: DANYI Magdolna, *i. m.*, 1357–1360. BOSNYÁK István, *Ember, aki visszanéz – és előre lát*, Híd, 1977, 11, 1370.

20 Vö.: GÖRÖMBEI András, „Mégis győztes, mégis új és magyar” = Uő, *A szavak értelme*, 1996, 409.

21 RÁBA György, *Szimbólum és világnézet* = Uő, *Csönd-herceg és a nikkel számovár*, Bp., 1986, 13.

22 Vö.: KOVÁCS Kálmán, *Ady két témaköre* = Uő, *Eszmék és irodalom*, 1976, 198.

23 KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, 70–71.

24 BABITS Mihály, *Tanulmány Adyról* = Uő, *Esszék, tanulmányok*, Bp., 1978, I, 677.

25 KENYERES Zoltán, *i. m.*, 28.

26 BARTA János, *Khiméra asszony serege. Adalékok Ady képzet- és szókincséhez* = Uő, *Klasszikusok nyomában*, Bp., 1976, 452–471.

27 KENYERES Zoltán, *i. m.*, 21.

28 NÉMETH László, *Ady összes versei* = Uő, *Két nemzedék*, 42.

29 Ennek kifejtését lásd: GÖRÖMBEI András, *A poétikai én változása Csoóri Sándor költészetében*, *Studia Litteraria*, Tomus XXXV, 1997, 23–40.

30 LUKÁCS György, *Ady Endre* = Uő, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., 1970, 49–50.

31 TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, 1998, 119.

32 LUKÁCS, *i. m.*, 49.

33 NÉMETH László, *Ady összes versei* = Uő, *Két nemzedék*, 42.

34 KENYERES, *i. m.*, 62.

35 CSÓRI Sándor, *A magyar apokalipszis* = Uő, *Tenger és diólevél*, 1994, II, 915.

36 Uo.

37 NÉMETH László, *Ady összes versei* = Uő, *Két nemzedék*, 45.

38 A komplementaritás-elvet és annak művészetszemléleti vonatkozásait Toró Tibor tanulmánya alapján ismertetem: TORÓ Tibor, *Komplementaritás a kvantumfizikában, a művészetben és a transzfigurált antinómia módszere* = Uő, *Kvantumfizika, művészet, filozófia*, Bukarest, 1982, 9–16.

39 TORÓ, uo., 11–12.

40 VEKERDI László, *A befejezetlen jelen*, 1971. Idézi TORÓ, uo., 13.

41 Toró Tibor idézi és figyelemre méltónak tartja ebben a vonatkozásban M. Isbasescu nézetét. TORÓ, uo., 14.

42 Vö.: NÉMETH László, *Ady összes versei* = Uő, *Két nemzedék*, 41. LUKÁCS György, *Ady Endre* = Uő, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., 1970, 48.

43 NÉMETH László, *Ady összes versei* = Uő, *Két nemzedék*, 41–42.

44 Vö.: NÉMETH László, *Ady Endre* = Uő, *Két nemzedék*, 1970, 59.

45 Vö.: NÉMETH László, uo., 60.

46 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szerepjátás és költészet* = Uő, *„Minta a szőnyegen”*. *A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 73.

47 Vö. KIS PINTÉR Imre, *Ady Endre* = Uő, *Esélyek*, 1990, 240.

48 BÍRÓ Zoltán, *Ady Endre sorsköltészete*, 1998, 67.

49 Vö.: KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, Bp., 1982, 565.

50 CSÓRI Sándor, *Várakozás* = Uő, *Tenger és diólevél*, 1994, I, 256.

51 Vö.: FÜLEP Lajos, *Ady éjszakai és éjszakája* = Uő, *Művészet és világnézet*, Bp., 1976, 68–73.

52 CSÓRI Sándor, *Forgácsok a földön* = Uő, *Szálla alá poklokra*, 1997, 42.

53 Vö.: BÍRÓ Zoltán, i. m., 67.

54 NÉMETH László, *Ady Endre* = Uő, *Két nemzedék*, 56.

Az induló Nyugat és a szecesszió

A szecesszió körül: kétségek és kérdések

A dolgozatunk címében említett két fogalom egyike, a Nyugat, jelentéskörében tisztának vélt fogalom, bár éppen a kilencven éve indult Nyugat tiszteletére 1998. február 12-én, az ELTE-n rendezett tudományos konferencia mutatott rá arra, hogy érvényes vitakérdések újra és újra felvethetők. Másik fogalmunkkal, a szecesszióval azonban mindig is baj volt, léteben, utóéletében egyaránt vitatott e fogalom tartalma, mélysége, kategóriához tartozása, egyáltalán: léte és identitása mind külföldön, mind idehaza.

A megnevezésbéli, a fogalmi tisztázatlanság kétségkívül az első és eredendő oka annak, hogy ez a meglehetősen egységes, Európában és az Egyesült Államokban egyaránt létező, ható művészeti jelenség, melyet mi szecessziónak nevezünk, oly sokszínűnek, elemeiben igazán össze nem vethetőnek tűnik. Már abban sincs egyetértés, hogy a Nyugat-Európában immáron bevett elnevezése, az *Art nouveau* honnan ered. Többen úgy vélik, hogy Siegfried Bing Párizsban, a rue Provence és a rue Chauchat sarkán 1895-ben megnyitott galériájától kapta nevét, mások szerint a brüsszeli L'Art moderne folyóirat hozta divatba 1884-ben az *Art nouveau* kifejezést. Az angolok aztán ezt vették át, míg az angolmán franciák ezzel szemben a *modern style*-t részesítették előnyben, egészen a neoszecesszió jelentkezéséig, a század közepéig, amikor ők is visszatértek az *Art nouveau*-ra. (Tegyük hozzá, hogy Franciaországban még számos más elnevezése is dívott, mint a gúnyos ostorcsapás-, metéltészta- vagy metróstílus, vagy a korra utaló századvégi stílus és 1900 stílusa, vagy a nosztalgiáról és elragadtatottságról tanúskodó *Belle Époque*, azaz 'szép korszak' stílusa.) Olaszországban a *Stile nuovo* és a *Stile liberty* elnevezés volt a legáltalánosabb, de hívták *Modern stile*-nek, *Stile Inglese*-nek és *Stile floreale*-nak is.

Angliában, ahogyan már említettük, az *Art nouveau* elnevezés él, a szecesszió irodalmi vetületére azonban az *aesthetic movement* megnevezést használják. Spanyolországban a *Modernista* és az *Arte joven* elnevezés dívik, Németországban pedig – az 1987-ben induló Jugend folyóiratról – *Jugendstil*-nek nevezik. Hollandiában *Nieuwe kunst*, *style Tiffany* az Államokban, s végül *Secessionstil*, szecesszió az Osztrák–Magyar Monarchiában, Csehországban

és Lengyelországban. Ausztria kapcsán még meg kell jegyezzük, hogy Tamás Attila professzor szíves észrevételeiben rögzített tapasztalatai egy sajátos jelöléshasadási folyamat elindulására utalnak: A *Secession* szó mára egyre inkább a kiállítási helyiséget, a névadó „kivonulás”-t, esetleg a művészeti forradalom induló, legszűkebb körét jelenti csupán, s szélesen és általában a mozgalmat már ott is a *Jugendstil* fogalommal jelölik. A különböző elnevezések többnyire a jelenség lényegére utalnak, mint újra, modernre, szabadra, minden korábbtól elkülönülőre, ám egyúttal el is takarják azt a tényt, hogy minden helyütt ugyanazon társadalmi, esztétikai, sőt etikai jelenségről van szó.

A szecesszióban rejlő másik ellentmondás, hogy vitathatatlan kozmopolitizmusa ellenére, a helyi, nemzeti színek meglehetősen erősek benne, különösen azok Európa keleti és északi régióiban, a finneknél, lengyeleknél, oroszoknál és nálunk, ahol a népi mitológia és formakincs saját identitást, erős nemzeti karaktert is ad. (Nem lehetetlen, hogy éppen ez az egyik oka annak, hogy az angol és francia szakirodalom az utóbbiakról még ma sem igen vesz tudomást, s az *Art nouveau* térképén Berlin, Prága és Bécs jelöltetnek keleti végvárakként.) E jelenségre nézvést azonban Lyka Károly lényeglátó értelmezését véljük helyesnek, aki szerint a szecesszió „magva egységes volt, csak a virága, zománca és illata változott el népek, fajok szerint [...] ugyanaz történt, a gótikával, ugyanez a reneszánsz stílussal [...] azt mondhatnók képletesen, hogy e nagy stílusok mindig a kor művészi eszméit fejezték ki törzsükben, de ágaik, virágaik az egyes népek művészi vérmérsékletéről adtak képet...”¹

Mindezen okokból a szecesszió lényegét, formarendszerét nem könnyű megragadni, mert kontúrjai meglehetősen elmosódnak. Ezért nem meglepő, hogy ahogyan nálunk, úgy külföldön sincs még konszenzus a szecesszió definíciójában. Csak jelzésszerűen: vannak tudósok – főként művészettörténészek –, akik a szecesszióról mint korstílusról beszélnek, mások stílusirányzatként fogják fel, jó néhányan pedig a mozgalmi oldaláról ragadják meg, tisztázatlanul hagyva a jelenség lényegét. A szecesszió hatókörét tekintve is széles a skála, mind horizontálisan, földrajzi tekintetben, Kelet- és Közép-Európát látva vagy éppen feledve, mind vertikálisan, a társadalom szűkebb-tágabb szféráiban felismert hatással. Értékelése – mozgalmaként és jelenségként – többnyire pozitív, hiszen a mozgalom egy egészen új világ megteremtését tűzte ki célként, stílusként pedig – áthatva a kultúra egészét – csodálatos értékeket hozott létre. De Champignelle munkája² is utal arra, hogy a kutatók egy része ennek ellenére olyan zsákutcának látja a szecessziót, amely törést okoz a művészetek fejlődésében. S nincs egyetértés természetesen a szecesszió időben való elhelyezését illetően sem, bár a Bazin könyvében³ rögzített időhatár – indulása egy kevéssel 1890 előtt, befejeződése 1914-ben – már egyfajta szakmai konszenzust mutat.

A hazai szakirodalom – ha ez egyáltalán lehetséges – a szecesszió körülhatárolásában, megítélésében még nagyobb szóródást mutat, s ezen nem segítettek a szecesszió témakörében megvalósult kisebb-nagyobb viták sem. Átlépve a kérdéskör történetiségét, Szerb Antal 1927-es, Halász Gábor 1939-es esszéjét, Ybl Ervin 1944-ben írt tanulmányát, vagy az 1966-ban Szegeden tartott szecesszió-vitát, közelmúltunk néhány mértékadó vélekedését idézzük, korántsem törekedve teljességre, s a terjedelmi korlátok miatt vállalva a választás szubjektív voltát is.

Pók Lajos két kiadást is megért szecesszió-kötetében⁴ minden művészetet magával ragadó mozgalomnak tekinti a szecessziót. A kötet korszakos voltát az adja, hogy szinte minden lehetséges vitakérdést felvet a szecesszióval kapcsolatban. A *Világirodalmi lexikon* szecesszió címszavában Pór Péter a képzőművészetekből kiinduló, de a művészetek összes ágára kiterjedt (stílus)irányzatként definiálja, amely átmenet a szimbolizmus, a naturalizmus, az impresszionizmus és az avantgarde között.⁵ Barcsay Jenő egy interjújában⁶ magyar szecesszionizmusról beszél, tehát ő is stílusirányzatnak tekintti. Gellér Katalin és Keserü Katalin korszakos monográfiája⁷ szecesszió és szimbolizmus együttes jelentkezéséről, sőt más irányokkal való időszakos összekapcsolódásáról beszél. Németh Lajos Csontváryról szólva fejt ki,⁸ hogy a posztimpresszionizmus, a szimbolizmus és a szecesszió egymástól elválaszthatatlan áramlatok. Németh G. Béla⁹ a szimbolizmust nevezi meg átfogó, de nem homogén irányzatként, amelyet más áramlatok, mint a naturalizmus, az impresszionizmus és a szecesszió átszínezték. Hasonló módon ír *A Nyugat és kora* című tanulmányában Kenyeres Zoltán¹⁰ a szimbolizmus, impresszionizmus és szecesszió egymást átfonó mozgalmairól. Végezetül pedig idézzük Krasztev Péter szócikkét,¹¹ mely szerint „a közép- és kelet-európai irodalmakban a szecesszió nem tekinthető önálló irányzatnak, s fogalma is csak feltételeken alkalmazható az egyes jelenségek meghatározására”. Ennek oka, mint később kifejti, hogy a szimbolizmus asszimilálta a szecessziót.

A szecesszió előtörténete

„A hegyek között a legközelebbi út: csúcstól csúcsig” – írja Nietzsche, s a szecessziót megalapozó, sőt vázát adó filozófia is így jutott el Magyarországra. Wagner művészetszménye Schopenhauertől indulva fejlődik a modern művészetvallásig, amelyben a társadalmi tagozódás és a pénzviszonyok torzító hatásától megváltott művészet válthatja meg magát az embert. Nietzsche adja ehhez a minden érték megkérdőjelezését és átértékelését elengedhetetlennek tekintett alapállást, az egyéniség mindenekfelettségét, a racionalizmussal szemben álló, új kort hirdető irracionalista poétikai forradalomba vetett hitet. Hatására már a hetvenes évektől vannak adatok, annak erősségét pedig legfőképp az mutatja, hogy a munkásságot és a

műveket taglaló tanulmányok megelőzték magukat a műveket. A vele foglalkozók szűkített névsora is rendkívül imponáló: Fényes Samu, Wildner Ödön, Fülep Lajos, Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Vályi Béla, Juhász Gyula, Szabó Dezső, Schöppflin Aladár, és még sokan mások. A filozófiai hatások másik forrása, a tájékozódás másik iránya az angol preraffaeliták, elsősorban Morris és Ruskin. Utóbbi elsősorban a társadalmi viszonyoknak és a tömegtermelésnek a művészet alapfunkcióját megkérdőjelező hatására keresett gyógyszert, s az elidegenedés feloldását etikai alapokról, kis és nagy művészet látszólagos értékkülönbségét eltüntetve, a szépség kultuszában, a művészet eredeti, szerves funkciójának visszaállítással vélte elérhetőnek. Ennek az angolszász iskolának a hatása már jóval áttételesebb módon érvényesül, de sokkal mélyebben, mint azt első tekintetre vélnök. Legtisztábban és egyetemlegesen a képzőművészek köre, s ezen belül a gödöllői iskola építkezik ezekből az elvekből, ahogyan megismertetésükért is ők tesznek a legtöbbet. (Noha Ruskinról már 1903-ban megjelenik egy monográfia Geöcze Sarolta tollából, az igazi áttörést mégis Körösfői Kriesch Aladár 1904-ben, a Műbarátok Körében tartott négy előadása hozta Ruskinról és az angol preraffaelitákról, amelyet aztán 1905-ben kötetben is kiadtak.) A német-oszták vagy az angol tájékozódás egyben egyfajta előd-választást is jelent – „a nemzeti eszményeket valló művészek [...] az angol művészet példáját követték” – írja Gellér Katalin,¹² míg a Nyugat köre, a szabadelvűek, az életfilozófiák hívei a német-osztrák elméleti alapokra építkeztek. De hogy ez csak bizonyos rangsort jelentett, s nem a másik orientáció tagadását, arra példák egész sorát hozhatjuk. Fülep Lajos Dutka Ákossal folytatott 1904–1906 közötti levelezésében Wagner és Nietzsche hatása igen érzékletes, *A tragédia eredetét* fordítja is, tanulmányaiban, kritikáiban pedig az angol preraffaelita hatást tapasztalhatjuk meg. Nem véletlen, hogy ő fogalmazza meg a híres axiómát: „egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak”. Babits életművében közismert a nietzschei és bergsoni hatás, de ugyanígy az angol gondolkodók és szépírók kedvelése is. Irodalomtörténetében a preraffaelitákat igen szépen és jelentős terjedelemben méltatja, Ruskinról pedig egészen részletes és alapos portrét ad. Angol és egyúttal szecessziós képzőművészeti tájékozódásának legfőbb bizonyítéka, hogy az angol *The Studio* folyóiratnak – amely rendszeresen tudósított a magyar művészeti élet eseményeiről is – előfizetője volt. S ugyanígy: a gödöllőiek angol és francia orientációja egyáltalán nem akadályozta annak, hogy Nietzsche is hasson rájuk. Nagy Sándor munkája, *Az élet művészetéről* (1911) például – mint Kiss Endre kimutatja¹³ – Nietzsche *Zarathusztrájának* a magyar változata, melyben az ideáltípusoktól eltérő értékrendszereket és felfogásokat ütközteti egymással.

Arra, hogy a szecesszió stíuselemei szinte fáziskésés nélkül jelentek meg a magyar irodalomban, már többen rámutattak. Németh G. Béla *Szimbólium és szimbolizmus (A „modernség” úttörő irányzata a magyar irodalomban)* című tanul-

mányában¹⁴ fejti ki, hogy Ruskin és a preraffaeliták hatása már Asbóth János *Álmok álmodója* című regényében is érződik, a szecessziós muzikalitásban, az impresszionisztikus hangulatkultusz elemeiben és a művelődéstörténeti emlékek megjelenítésében. Tegyük hozzá, ezt a munkát a téma is szinte kulcsregénnyé teszi, a dezillúziós nemzedék és korszellem útkeresését ábrázolva a főhős csalódásokat követő társadalmi emigrációjában, a művészetben, szerelemben és a természetben való menedékkeresésében. Bori Imre¹⁵ rendkívül meggyőzően mutatja ki már Arany mitikus tárgyú műveiben – de Kríza János és Orbán Balázs munkáiban is – azt a preraffaelita indíttatást, azt a preraffaelita sejtelmet, amelyet aztán a magyar szecesszió, Körösfői-Kriesch, Nagy Sándor, Remsey Jenő, Thoroczkay Wigand és Csontváry igazol majd vissza. Diószegi András pedig – Ambrus Zoltánról szólva¹⁶ – beszél arról, hogy a „szecessziós hullámmás” a nyolcvanas évek végétől elárasztja a magyar irodalmat.

Hipotézis a szecesszió valós természetéről

A szecesszió lényegének megragadása oly módon, hogy csupán a művészeti ágak összevethető stíluselemeit gyűjtjük össze, nyilvánvalóan nem vezethet sikerre. A fő kérdés az, hogy ennek a korszaknak volt-e radikálisan újat hozó homogenitása tartalmi oldalról, a tárgyi és szellemi kultúra egészében, a filozófiától az etikán, művészeteken, kollektív és egyéni értékrendszereken át egészen a mindennapi gondolkodásig, szokásokig. S erre a kérdésre igennel válaszolhatunk. A szecesszió kora – országtól függetlenül – meglepő azonos-ságot mutat egy új, huszadik századi világszemlélet, értékrend, mentalitás vállalásában, a művészet eredeti társadalmi funkciójához való visszakanyarodásban, a magas és alkalmazott művészetek közötti válaszfal lebontásában, a művészeti ágak elkülönülésének oldásában, s – ami ezzel egyet jelent – minden ezzel szemben álló, korábbi nézet és elv tagadásában. Esztéták, tudósok, művészek a századforduló körül unisono hittek élet-művészet-egyénség szentháromságában, a művészet megváltó erejében, a tehetőség mindenhatóságában, a költészet misztériumában. Azok is, akik tovább őrizték ezeket az elveket, s azok is, akik később kiábrándultak ebből a korszakból, akik esetenként már a szecesszió progresszivitását is kétségbe vonták vagy tagadták. A szavak mások, de a lényeg ugyanaz, akár Balázs Béla naplóját olvassuk, akár Fülep Lajos, Babits Mihály vagy Lukács György leveleit. (Csak egyetlen példát hozva: Poszler György *Filozófia és műfajelmélet* című kötetében igen érzékletesen mutatja be, hogy a fiatal Lukács, *A lélek és a formák* Lukácsa a lírára vágyik, de „maga nem tud létrehozni metafizikai lírát. Megteremti a lírai metafizikát. [...] A művészetről elmélkedik, de az élet izgatja. A művészet életéről szól, de az élet művészetét érti rajta.”¹⁷) Ez az életérzés az, amely a szecesszió lényegét adja. Mindaz, ami esetenként lényegesebbnek és fontosabbnak látszik, mint például a művészeti mozgalmi jel-

leg, már ebből a gondolati magból fakad. A kivonulás is, a szecesszió, amely többet jelent a mi és ők közötti pusztá különbségtételnél. Kivonulás a tizenkilencedik és a megelőző századokból, kivonulás a társadalom kapcsolhatatlannak tekintett szféráiból, például a politikából. Kivonulás ugyanakkor megváltással kecsegtető új értékek keresésére, akár egyedül, mint Csontváry, vagy – más módon – Mednyánszky, akár az egyként gondolkozók csoportjában, mint a festőiskolák és művészeti csoportok. Új alapokról, új elemekből új művészetet teremteni, ez a cél, s e tekintetben nincs különbség Körösfői Kriesch Aladárék erdélyi motívumgyűjtése, Bartók és Kodály népdalgyűjtése, vagy Móricz Zsigmond mesegyűjtése között. De kivonulás a korábban kötelezőnek vélt szakmai „együgyűségből” is, hiszen művész vagy, az új kor embere, s csak mondandód szabja meg, hogy milyen műfajt választasz. (A nyugatosok ilyenén sokoldalúsága ismert, a gödöllői mesterek többműfajúsága, hangversenyeik, szín- és bábjátékaik, Körösfői Kriesch szépírói eredményeket mutató naplói és versei, Remsey Jenő – Remsey György néven publikált – verseskötetei, drámái már kevésbé. Ugyanígy tudunk Csáth Géza festőként való indulásáról, zenekritikáiról, amelyek nem egy művészeti ágról, hanem a művészetről szólnak, benne irodalommal, képzőművészetekkel, zenével, de feledjük, hogy a műkritikus Lengyel Géza novellákat is írt.) Csoportosulás és kiválás – az elhatárolás fő eszköze a szecesszió korában. A telepiek, a Nyugaték, a kolónia – az a mag, amely köré aztán holdudvarok szerveződnek Nagybányán, a Bristol kávéházban, a felolvasó esteken, a Nyugat-matinékon, vagy éppen a gödöllői művésztelepen, új etikával, világnézettel és életmóddal.

A kultúra új értékrendjén s a művészeti mozgalmon túl a szecesszió természetesen stílus is. Hipotézisként azt is megfogalmazhatjuk, hogy a kor stílusa, amely széles folyamként fogadja magába e kor stílusirányait, a korábban induló szimbolizmust és a korban létrejött impresszionizmust. Utóbbi stílusirányzatként történő alárendelése a szecesszióknak talán kevésbé vitatható, annál is inkább, mert pontosan feltárhatók az okok – mint például a francia impresszionista festészet előrefutása, s ebből fakadóan, önálló egységként való megjelenése a szecesszióhoz képest –, amelyek oda vezettek, hogy az impresszionizmus – amely legfeljebb a szecessziós folyam egy áramlata – némileg különálló létre törni látszik. A szecesszió és a szimbolizmus viszonya már nehezebb kérdés. Nyilvánvaló azonban, hogy a szecesszió – amely sokkal szélesebb, átfogóbb és egyetemesebb jellegű, mint a szimbolizmus – ha nem a szimbolizmusból születik is, de egyezik vele annyiban, hogy ugyanúgy élt a valóság szimbolikus feldolgozásának eszközeivel a képzőművészetek, a zene, az irodalom, sőt az élet teljes egésze tekintetében, mint a szimbolizmus korábban az irodalom terén. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a szimbolikus szemléletmód – alapokat és sokoldalú megerősítést kapva – a szecesszió korában teljesebben ki igazán, ekkor találja meg méltó

helyét. Így a szecesszió kora egyben a szimbolizmus és részben az impresszionizmus kora is, mindkettő stílusirányzatként simul a szecesszió korának áramába.

A Nyugat első évfolyama a szerzők és a témák tükrében

A főszerkesztő Ignótus a Nyugattal – amint az Érdekes Újság Dekameron-jának adott életrajzában (1913) maga is rögzítette – azt a még hiányzó revüt szándékozott Osváttal, Fenyővel és Hatvanyval útjára indítani, amely határozottan aktuális, szinkrón érdeklődésű. Ignótus esztétikai zsinórmértékét a praticista módon értelmezett szecesszió adja, amelyet korábban így rögzít: „A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészeti forradalom, melyet szecessziónak neveznek.” Majd alább: „...a szecesszió [...] mint ilyen nem is egzisztál, s csakis a művészek abbeli törekvését jelenti, hogy azt csinálják, amit ők akarnak, s ne azt, amit más akar, vagy akart vagy fog akarni.”¹⁸

Ignótus programadó cikkében¹⁹ Kelet népének a nyugati utat tűzte ki mint egyedül lehetségeset, önérték és öntudat s a mindenre való nyitottság kellő arányát, hogy munkában, tudományban, művészetben „honfoglaló legyen kelet népe”. Kenyeres Zoltán az imént már említett tanulmányában²⁰ a cím intertextuális vonzatáról is szól, amely Széchenyi és a reformkor hagyományával kapcsolja össze a mozgalmat. Az azonban jogos kérdésnek tűnik, hogy ez a valós asszociáció mennyire strukturált, csak Széchenyit és a reformkort idézi, vagy Széchenyi azonos című munkájának a lényegét is, azt tudniillik, hogy reformot igen, forradalmat nem. Kétségtelennek látszik ugyanis, hogy az induló Nyugat az esztétizmus alapjain állva, az eddig említetteken túl legfeljebb a művészeti, s nem a társadalmi forradalmat tűzi zászlájára.

A negyedik számban *A magyar kultúra s a nemzetiségek* című Baloghy Ernő-könyv recenziója, illetve az ehhez kapcsolt, *A perzekútor-esztetikáról* alcímet viselő utóirat ad módot Ignótusnak arra, hogy a Nyugat-mozgalom elleni első támadásokra reagáljon. Beöthy Zsolt, az irodalmi akadémizmus egyik vezére, Kisfaludy-társaságbeli megnyitóján a nemzeti lelket hiányolta a modern irodalomból, mások rendre a kávéházi irodalomról példálózgattak. Ignótus hosszú sorát adja a társadalmi lét, tudomány, bölcsélet és művészetek azon képződményeinek, amelyek – politikai indítékok miatt, tehát perzekútor-esztétikai alapon – magyartalannak, tehát nemzetietlennek minősítették. (Nem magyar tehát – csak néhány példát kiragadva – Budapest, a pesti nyelv, a szecesszió és a szimbolizmus, s főképp nem magyar az, aki elégedetlen a fennálló helyzettel, közállapotokkal, s változtatásra, újra törekszik.) Ignótus remek érzékkel mutat rá arra, hogy a nacionalista esztétika legalább oly mértékben német és francia ihletésű, mint az a művészeti termés, amelyet nemzetietlennek bélyegez.

Tegyük még hozzá, hogy az induló Nyugat megítélése nem csupán konzervatív, de progresszív oldalon is mutatott némi ambivalenciát. A lapban kézjegyét már leadó Kosztolányi 1908 decemberében így ír Fülep Lajosnak: „A Nyugat egy kifejezetten antiszimbolista, józan, racionális alapon álló, metafizika és gondolatgyűlölő zsidó pártszövetkezet. Impotens rikoltozás rekedt torokkal. A szifilisztől berekedt torokkal. Hitem szerint ők sohasem csinálják meg az irodalmi forradalmat, mert erre nemcsak az erejük hiányzik, de a hitük is, az állítani tudás bátorsága.”²¹ Tudjuk, Kosztolányit Ady iránti erős ellenszenv teszi ennyire indulatosná, de igaztalan jellemzése még így is megdöbbentő. A Nyugatban ugyancsak rendszeresen publikáló Lukács György a Renaissance-nál látja rosszabbnak a lapot, mondván, hogy a Renaissance-ban több jó érzés és komolyság iránti tisztelet van.²²

Az ötödik számban a babitsi „harcolni kétfelé” végzete éri el Ignotust, hiszen a progressziót, a szecesszió mozgalmát többféle módon támogató Koronghi Lippich Elekkel, a kultuszminisztérium művészeti ügyekért felelős osztályvezetőjével kell vitába szállnia. Koronghi – végzetesen félreértve, sőt ellenkező módon értelmezve Ignotus programadó cikkét, a *Kelet népét* – a Magyar Iparművészet januári számában a finnekről értekezik,²³ s eközben kényszeres szükségét érzi annak, hogy Ignotus „szabadgondolkozói szuverén gőgjétől” a kis finn nemzeti kultúrát megvédje. Mentségére csak annyi hozható fel, hogy számára a finnek – a nemzeti mitológia tematikus feldolgozásával, a nép művészeti motívumrendszerének szecessziós felvállalásával – követendő példát jelentettek. (Koronghi egyébként – 1914-es nyugalomba vonulásáig – igen sokat tett az új művészetért. 1905-ben az általa kijárt állami támogatással indulhatott el a gödöllői szövőműhely és -iskola, amely katalizátora volt a Gödöllőn gyülekezők művészkolóniává szerveződésének. A finn Akseli Gallén Kallela magyarországi látogatásainak is legfőbb mentora, ahogyan Fülep Lajos 1908–1912 közötti itáliai, franciaországi és angliai tanulmányútjához is ő szerzi meg – hol segély, hol állami ösztöndíj formájában – a támogatást. Remsey Jenőt – éppen Fülep Lajos figyelemfelhívó kérését teljesítve – ugyancsak az általa kijárt ösztöndíj kapcsolja 1909-ben a gödöllői művésztelephez.)

A Nyugat ötödik számának figyelője hozza Ignotus Beck Ö. Fülöphöz írt nyílt levelét. Alkalmat erre a kassai székesegyházban felállítandó Rákóczi-síremlék pályázata s a pályamunkák Szépművészeti Múzeum-beli kiállítása teremt. Ignotus értő módon méltatja Beck gipszben formált munkáját, különösen értékelve a tökéletes ellenállást a történeti feldolgozás kísértésének, illetve a síremlék építészeti elemekkel való organikus egységét: „...ez az emlék a falból kiforrott, kibuggyant, rétegenként kileveledzett és megfagyott, [...] választékos és finom, de nem erőtlén és nem törékeny munkája igazán art pour art kapott meg...”²⁴ Az, hogy Ignotus képzőművész és képzőművészeti

alkotás szakértáboros méltatását vállalja, s ráadásul ezt a nyílt levél formáját választva teszi, hangsúlyozottan jelzésértékű.

Az április 16-i számban Ignotusnak a szociáldemokrata Garami Ernő *A megváltás felé* címet viselő, a Vígszínházban bemutatott darabja ad apropót arra, hogy esszéjében a szecesszió esztétikájának alapján állva, vagy – ahogyan ő fogalmazza – erősen polgári art pour artos esztetizálással, minősítsen. A konkrét kritikai megjegyzések, az általánosítások, valamint a művész és a művészet autonómítás jogának erős kiterjesztése pregnánsan mutatja, hogy Ignotus esztétikai elvei a német-osztrák szecesszióban gyökereznek, ám azt is, hogy azokat prakticista módon interpretálja, kinyilvánítva, hogy „...a legdogmatikusabb artista felfogással sem megférhetetlen az az antiartista törekvés, hogy valaki politikai célra valamely politikai osztály új helyzetének, válságainak s áramlatainak kihalászatlan mélységeiből hozzon fel művészi szépségeket”.²⁵

A színház világát egyébként – annak válsága miatt – megkülönböztetett figyelemmel kíséri Ignotus. A válság legfőbb okát *A színház estéje*²⁶ című esszéjében a színpadiasság hiányában, a könyvszínészet színpadiatlanságában látja, amelynek eredménye nem igazi művészet, nem színpadi művészet lesz. A másik – külső – ok, amelyet a *Nemzeti színház*²⁷ című figyelője fejt ki, az állami mecénatúra, amely lelkiismeretlen, maradi alapokon makacs és megátalkodott, s természet szerint kerékkötője minden új törekvésnek és megújulásnak. Így – míg a zenében, a hangversenyéletben vagy a tárlatok, kiállítások terén az élénk pezsgés jellemző – a színházat unalom és csömör sújtja. A beteg gyógyítását Ignotus a bénulást okozó szerek elhagyásával s olyasfajta impulzív és szuggesztív terápiával képzei el, amelyet Reinhardt szecessziós színháza,²⁸ vagy a sokak által naturalista irányúnak tekintett, ám valójában azon túllépő Thália Társaság működése fémjelez. (Ez utóbbi bizonyítására talán elegendő utalnunk a Thália rendezőire, Hevesi Sándorra, Márkus Lászlóra, Moly Tamásra, az előadott darabok olyan szerzőire, mint a német Wedekind, az olasz D'Annunzio, az osztrák Schnitzler, a dán Brandes, a francia Courteline, a magyar Lengyel Menyhért és Mohácsi Jenő, vagy a díszlettervezőkre: Gulácsy Lajosra és Márfy Ödönre.) Így Ignotus figyelőiben *A színház estéje* kérdésfelvetésre a *Thalia rediviva*²⁹ felel, még akkor is, ha e bátor színpadot 1908 decemberében „a tegnap hivatalnokai és haszonbérlei” teljes mértékben ellehetetlenítették.

Az első évfolyam utolsó számában Ignotus *Hadi készülődések* című esszéjében az irodalomhoz kanyarodik vissza, hogy immáron sokadszor rögzítse, hogy a Nyugat, a művészeti mozgalom mi ellen nem irányul. Nem támad író ellen, ha annak tekinthető, forma ellen, ha művészi, bármiféle nemzeti ellen, ha az haladó és teremtmény. A háború a művészetbe kívülről – a politika oldaláról – bevitt ítésközpontok ellen, a megmerevített és kötelezőnek fogalmazott irányok és formák diktatúrája ellen folyik, amely a másságot ismét

politikus módon, a nemzetietlenség és értelmetlenség bélyegével bünteti. A művészet forradalma ezért válik – kénytelen-kelletlen – a művészet szabadságharcává, s kényszerűvé a beérkezettek, a mesterek döntése is, a hadba szállás helyét illetően.

Az induló Nyugat első évfolyamának arculatát, jellegzetes vonásait, irányultságát, a tájékozódás karakterét Ignotus mellett a két szerkesztő is jelentős mértékben alakította, az évfolyamban csak egyetlen – Babitsot védő – lábjegyzetben jelen lévő, ám amúgy omnipotens szürke eminenciás: Osvát, vagy a tizenkét közleményt közreadó Fenyő Miksa. A első évi huszonnégy számot áttekintve azonban lehetetlen észre nem vennünk, hogy a legtöbbet publikáló főszerkesztő mellett – akinek hat verse, három fordítása, kilenc esszéje és tizennyolc figyelője jelent meg – van egy munkatárs, akinek – eltekintve a szépirodalmi publikációtól, a két novellától – hajszálpontosan annyi írása jelenik meg (kilenc nagyobb közlemény és tizennyolc tárlatot, kiállítást és munkásságot felölelő kritika a Figyelő rovatban), mint Ignotusnak.

Lengyel Géza íróról, újságíróról, műkritikusról van szó, aki 1902 és 1906 között Nagyváradon, majd a Budapesti Naplónál újságíró. Ezután lesz a Nyugat első – és 1912-ig vezető – műkritikusa. (Rendszeres művészeti kritikát mellette – az első világháborúig – az 1909-ben belépő Felek Gyula újságíró, művészeti író, az 1910-ben bekapcsolódó Bálint Aladár újságíró, műkritikus, majd Elek Artúr író, kritikus, művészettörténész közöl, aki ugyan a kezdetektől munkatársa a Nyugatnak, de képzőművészeti kritikával csak 1911-től jelentkezik. Mellettük szakmabeliek is írnak, mint Beck Ö. Fülöp, Fémes Beck Vilmos vagy Berény Róbert, de legalább ilyen természetességgel vállalnak képzőművészeti figyelőt szépírók is, mint Ady, Balázs Béla, Füst Milán, Hatvany Lajos, Szép Ernő, Tóth Árpád vagy Török Gyula.)

Körösfői Kriesch Aladár 1904-ben, az Iparművészeti Múzeumban tartott felolvasásán³⁰ a modern művészet négy apokaliptikus lovagját a pénzben, az akadémiában, a kiállításban és a pályázatban látta. Felfogásában a négy, korántsem jelképes, de testi valójában jelen lévő rémalak a művészet lényegét rontja meg, annál is veszélyesebben, hogy nem nyílt ellenségként, de a művészetek látszólagos támogatóiként jelennek meg.

Lengyel Géza műkritikáiban a bajok e négy forrását sokoldalú megközelítésben tapasztalhatjuk meg. Többször vázolja, hogy a hétköznapi lét szükségleteiből kiszakított képzőművészeti tárgy fényűzési cikké vált, s nem találja igazán a helyét, sem a műteremben, falhoz fordítva, sem a kiállítóteremben, de a paloták termeiben elhelyezve sem. „A képzőművészet [...] kényszerű zárkózottságban távolmarad a frissebb és szomszagosabb elméktől.”³¹ A pénz létező viszonylatokat hamisít meg, megfoszt a valóságos szükségletektől, szerves értékrendszert borít fel. „A vernisszázshiénák, a jelen voltak, a Műcsarnok törzsvendégek, a száz és ezer koronák lefizetői: ezek mérik, ezek mutatják a magyar ízlést...”³² A pénz nem teremt művészetet,

rímél rá Körösfői elvére, mikor az amatőr műgyűjtők kiállításán megfogalmazza: e tárgyak „kitűnően példázzák azt, amit nem csinál az igazi művész.”³³ Vagy amint az egyházművészeti kiállításon rezignáltan summázza: „Mennyi pénz és milyen kevés vagyon...”³⁴

Alig van írása, amelyben – legalább egy fél mondat erejéig – ne támadná a hivatalból nagyokat, a stíl- és formacsendőr, vaskalapos akadémiát, „a bársony és kelmefestés lovagjait”,³⁵ akik minapi forradalmárokból változást rettegő, lojális polgárokká váltak, s a tegnapi sablonját, s nem a ma eleven művészetét tanítják. De ugyanígy érzékeny arra is, ha a kiállítás nem eszköz, hanem célt jelent, ha a mű a kiállításnak, a divatnak, a művésztsáknak születik. Érzékeny a kiállítás formai elemeire, hiszen éppen a szecesszió nevében várhatja el a képek és szobrok artisztikus feltárlását, a kiállítás egyes elemeinek harmonizálását, vagy a környezet művészi hozzáhangolását a kiállított anyaghoz. A bemutatás módjára vonatkozó kritikáját gyakran már írása címében jelzi. *Tárlatok és képraktárak*³⁶ című írásában a Nemzeti Szalont állítja szembe a két – általa képraktárnak tekintett – intézménnyel, a Képcsarnokkal és a Képzőművészeti Múzeummal, másik kritikájában, amely a *Kép-vegyeskereskedés*³⁷ címet viseli, a változatosság kedvéért a Nemzeti Szalont szapulja, amely őszi tárlatán nem tudta eldönteni, hogy a Kunwald-kollekciót vagy az újabb termést akarja-e bemutatni.

A pályázati rendszer művészeti szférában való tökéletes alkalmatlanságát a Rákóczi-síremlék pályázata kapcsán fejt ki igen részletesen. „Pályázat: ez a szabad verseny, a tiszta, a jelíges marakodás. [...] Teremtője – példának okáért – Budapest rémítő szobor-társaságának. [...] A magyar szobrász előszedi a pályázati feltételeket és megfelel a szigorú kívánalmaknak. Nem érdekli a téma, nem ihleti meg az eszme, de pályáz. [...] Ezek a balvégzetű pályázatok forgácsolják el a magyar plasztika erejének legjavát.”³⁸

Lengyel műkritikáiból természetesen leszűrhető a kárhoztatott negatívumokkal szemben álló igenek sora is. Igent mond a szuverén művészegyniségre, amely netán iskolán, műhelyen túl egyéni szecesszióra is képes, aki az élettől indul el és oda jut vissza, élet és művészet egységét teremtve meg, abban a formában, ahogyan Ignótus a Neményi Erzsébetről megemlékező figyelőben írja, hogy „számára nincs külön politika, társadalom és irodalom, szépség és igazság, élet és művészet, hanem minden egy vagy legalább is egybeszővődő, egymásraható s különválaszthatatlan”.³⁹ Lengyel igent mond tehát a táltumra, a tehetségre, az invencióra, az elmélyedésre való képességre, a harmóniakeresésre. Igent mond a dekorativitásra is, de csak akkor, ha az szerves, valamiért való. Ezért lehet nála a szecessziós jelző kompromittáló is, mint öncélúan díszítő funkcióban való alkalmazás, mint túlhajtás, mint a szecesszióval űzött sok visszaélés nem is oly ritka példája. Rippl-Rónai művészete megfelel magas elvárásainak, ezért őt mintegy mértékként kezeli. Feltétlen híve Beck Ö. Fülöpnek, Freckay Endrének. Kedveli a művé-

szek csoportosulását, a szövetkezést munkára, tanulásra. A szecesszió gödöllői műhelyéről mondja, hogy lelke van, hagyományai vannak. A műhely vezetőjét, Körösfői Kriesch Aladárt bámulatosan széles és harmonikus művész-egyénségnek ismeri. Nagyon sokra tartja a Miénk csoportját, e művészi szempontból sokszínű, impresszionista, szecessziós, sőt csírákban expreszszionista és kubista, esztétikai felfogásában azonban a Nyugat szellemével rokon kört, az atyamester Kernstok Károlyt, aztán Gulácsy Lajost, Ferenczy Károlyt, Tihanyi Lajost. Sokat vár a Kéve, a Szablya-Frischauf Ferenc körüli szecessziós művészeti egyesülés tagjaitól is, dicséri Remsey Jenő stilizáló és drámai erejét, Kozma Lajos szimbolisztikus formanyelvét.

A Nyugat 1908. évi szépirodalmi anyagának jelentős része gyakran már címében elárulja szecessziós elkötelezettségét. A szecessziós ikonográfia elemei, növények és állatok ornamensei villannak fel a címekben (Ady: *A fehér lóbuszok, Fekete pillangók fogatján, Seregély és galamb*, Ignótus: *Napraforgó, Hattyú*), máskor a japonizmus hatása érezhető (Kaffka Margit: *Huro – Ki*, Szini Gyula: *Yoru herceg legendája*), vagy idegen szavak és szószerkezetek teremtenek a címben egzotikus dekorativitást (Juhász Gyula: *Turris eburnea*, Babits Mihály: *Sunt lacrimae rerum*, Reichard Piroska: *Amphibia*, Kaffka Margit: *Neurasthenia*). Számos versben az allegóriává, emblémává vált, a nőből újonnan alkotott és ilyen teljessé soha nem tett nőmitológia elemei bukkannak fel, az éterien tisztától, a virág, évszak, termékenység jelentésköréin át egészen a kárhozatba döntő vampig, az élet-esztétikától egészen a halál-erotikáig (Balázs Béla: *Éva*, Ady: *Ruth és Delila, A szív komédiája, A Hágár oltára*, Oláh Gábor: *Az asszonybálvány*), máskor a szecesszió szín-, nap- és fényszimbolikája jelent ihletet (Gellért Oszkár: *Új sötétség*, Kosztolányi Dezső: *Boszorkányos este*, Pásztor Árpád: *Naplemente, Alkony felé*), vagy éppen az élet-halál-lét transzcendens elemei bukkannak fel (Lesznai Anna: *Sötétben, mélyen...*, Őszi válás, Ady: *Isten, a vigasztalan*, Szép Ernő: *Játék*).

Az első évfolyam verseinek, de novelláinak és elbeszéléseinek is igen széles körben jellemző, szecessziós vonása az a viktoriánus kortól induló technika, amelyet az angolszász szakirodalom szófestésnek (*word-painting*) nevez, s amely a század elejére a szecessziós irodalom általános vonásává jegecesedett. Legfőbb jellemzője a körmönfont kompozíció, az összetett struktúra, a visszatérő, ikonografikus motívumok alkalmazása, a cinematis, mozgóképi perspektíva leírásban való alkalmazása, s főként: különleges érzékenység a kontrasztok, színek, hangok és hangulatok iránt. A szecesszió prózájában a fantázia is új távlatot kap, a mese és meseszerű mindig túlmutat önmagán, minden konvencionális megkérdőjeleződik, s átszíneződik a misztikussal, a bizzarral és a groteszkkal (Balázs Béla: *A csend*, Szini Gyula: *Groteszk, Yoru herceg legendája*, Csáth Géza: *Anyagyilkosság*, Kaffka Margit: *Az ember meséje*). A bizzarr és groteszk itt és most – ellentmondásos módon – természetesnek hat, mint az elidegenített és elidegenedett világnak

való megfelelés, amely inkább jelenti az élet félelmét, mint a halálét. A művész már nem úgy prezentálja a dolgokat, ahogyan vannak. Csak az az érdekes, mi ez a dolog az ember számára, mit mond neki, és számára mivé válhat. Így lényegül át a gyermekkor is személyes mitológiává (Csáth Géza: *Emlékirat eltévelyedésemről*).

Az induló Nyugat külső képe

A Nyugat folyóirat könyvművészeti arculatát – méghozzá a megerősödött öntudatú alkalmazott művészethez méltó módon, a címlapon névvel jelölve – a magyar szecesszió két jeles művésze, Beck Ö. Fülöp és Falus Elek határozta meg. Beck adott már az 1905-ben indított Figyelő fedőlapján is az új századra és az új művészetre koncentrálni jelleget a nyüzsgő és tevékeny tömeg fölé zárt, meditatív nyugalommal magasodó művészkoszorús génusz rajzával, s a Figyelő új folyamaként útjára bocsátott Nyugat címlapjára is az ő Mikes-émlékérme kerül, hogy aztán később a folyóirat, sőt a kiadó és a mozgalom mindent magába ölelő emblémájává váljék. A Figyelő szürke alapon barnával nyomott fedele csak kis mértékben módosul a Nyugatnál – szürke alapon fekete nyomat –, s ugyanaz a nyomda (Márkus Samu könyvnyomdája), a formátum, a szedéskép és betűtípus, sőt a könyvdísz is, hiszen a kiterjesztett szárnyú négy holló változatlan formában jelenik meg a Nyugat Figyelő rovatának fejlécén.

A Nyugat másik, korábbi ősének, a hét számot megért Szerdának tetszetős kiállítású és tipográfiájú borítóját és könyvdíseit Szablya-Frischauf Ferenc és felesége, Lowagh Ernesztin rajzolta. Programjáról a Fülep Lajost munkatársként megnyerni szándékozó, s a lap indítása körül bábáskodó Márkus László így írt: „...mindent, ami komoly, új, tisztességes, vakmerő és kíméletlen. Semmi megkötöttség, semmi konvenció, semmi kényszer, semmi kód és meggyőződés nélkül csinált munka.”⁴⁰ Az alapítók mintája a tartalomra nézvést – amint azt Kenyeres Zoltán is rögzíti⁴¹ – a bécsi szecesszió lapja, a Ver Sacrum volt, bár Márkus formátum tekintetében a német Die Musicot, az 1901-ben indult szecessziós, illusztrált félhavi lapot jelöli meg.

A Nyugat külső arculata – szecessziós periodikához méltó módon – az első időszakban számos alkalommal módosul, úgy azonban, hogy a változás és változatlanság kellő aránya megőrzi a korábbi összhatást. Az első módosítás még igazán nem lényegi, inkább csak korrekció: a harmadik szám fedőlapján a fotografikus jellegű, s emiatt elmosódó kontúrral bíró Mikes-reprodukciót egy tisztább rajzú, grafikus embléma váltja fel. Ezt, mint Beck Ö. Fülöp emlékezéseiből⁴² megtudhatjuk, maga a művész rajzolta: „Már 1907-ben mintáztam [a Mikes Kelemen-plakett] egy változatát, erősen domborút, ez azonban nem jutott el a sokszorosításig. Íróbarátaim akkoriban készültek a Nyugat folyóirat kiadására, meglátták nálam ezt a Mikest, és címlapjukra jelképpül felhasználták. Eleinte fényképes cinkográfia útján reprodukálták, de

ezt nem jól lehetett látni a szürke fedél papirosán. Félév múlva tusrajzot készítettem róla. Evvel meg magam nem voltam megelégedve. Talán tizenhat-tizenhét éve most annak,⁴³ hogy újabbat rajzoltam, a véglegeset.”

Az első évfolyam tizenhatodik számától kezdődően a folyóirat a „Jókai” könyvnyomdai műintézetben készül. A nyomdaváltás javít a lap megjelenésén. A formátum nagyobb lesz, több a felhasznált betűfajta, a címlapra pedig ismét a fotoreprodukció kerül, de immáron jobb, plasztikusabb változatban. Juhász Gyula ezt így rögzíti Babitsnak írt levelében: „A Nyugat [...] újabb, gazdagabb lett tartalmában, formában.”⁴⁴ De van veszteség is, mert a Figyelő rovat fejlécéről eltűnik Ötvös Beck könyvdísz.

Az első, igazán karakteres változás az 1910-es első számon látható. A Falus Elek rajzolta borító igazi szecessziós munka. Megtartja a szürke alapszínt, a tartalommutatót és a Mikes-emblémát, bár ez utóbbit éleates vörösre váltja, moarés szalaggal átkötött rózsakoszorú közepére helyezi. A nyomtatott fekete betűket szabadkézi, kalligrafikus vörös és fekete betűk, és kétoldali indázó könyvdísz váltja fel.

1911. Újabb év, újabb Falus Elek-címlap, a leginkább Falusra jellemző. A szürke alapszínt a szecesszió fény- és napszimbolikájában oly fontos napsárga váltja fel, erre kerül a háromszoros fekete keret, amelynek kemény kontrasztját a központos tulipános, rózsás, leveles, mezőkövesdi hímzést idéző könyvdísz oldja fel. Rajzolt betűkkel a folyóirat, a főszerkesztő és a szerkesztők neve, és természetesen Falus Elek szignója. Beck Ö. Fülöp emblémája és a fedőlapra nyomtatott szellemi tartalom feláldoztatott a látvány oltárán.

Valószínű, hogy az embléma eltüntetése – hagyományt teremtő három év után – elfogadhatatlan volt mind a szerkesztőknek, mind a közönségnek. Ennek tudható be, hogy fél év elteltével újabb Falus-borító következik. Marad a napsárga alap, a belső oldalra üzött tartalommutató, de a vörös színt zöld váltja fel. Visszakerül a rózsakoszorúba foglalt Beck Ö. Fülöp-érem, most azonban szalagok nélkül és zöld változatban. A korábbi verziók fekete keretei is eltűnnek, a Nyugat szó optikai kiemelését egy ugyancsak zöld levélfűzér valószínűleg meg.

A borító további változásainak nyomon követése választott témánk szempontjából már kevésbé lényeges, vagy éppen nem művészeti szempontok miatt az. Annyi azonban feltétlenül megjegyezhető, hogy az 1911. november elsejei szám az első, amelynek fedőlapján, az embléma alatt, a szellős napsárga mezőben megjelenik az első – még kulturális – hirdetés, a Modern Könyvtáré. Ez a jelenség 1912 nyarára oly mértékig fajul, hogy a virágkoszorúba fogott Mikes-érem ismét eltűnik a címlapról, hogy immáron az ötödik hirdetésnek – „Blackman ventilátorok, szellőző-szívó-berendezések” – helyet adjon. Mindennek azonban már nem sok köze van egy szecessziós folyóirat művészi köntöshéhez.

Végezetül: A szecesszió fogalmának körüljárása, az induló Nyugat szecesszióhoz való mentalitásbeli, tartalmi és formai kapcsolódásának fölvázolása induló hipotézisünket megerősíteni látszik, ezért – dolgozatunk címéből a kötőszót elhagyva – bízvást kijelenthetjük: Az induló Nyugat: a szecesszió.

1 Szecessziós stílus – magyar stílus, Művészet, 1902.

2 L'Art nouveau, Somogy, Paris, 1972, 9.

3 Germain BAZIN, *Le langage des styles, Dictionnaire des formes artistiques et les écoles d'art*, Somogy, Paris, 1976, 34.

4 A szecesszió, szerk. Pók Lajos, Bp., Gondolat, 1977.

5 Világirodalmi lexikon, 14. köt., 199–201.

6 POLÓNYI Péter, *Emlékezések a gödöllői művésztelepre*, Studia Comitatus 10, Szentendre, 1982, 3.

7 A gödöllői művésztelep, Bp., 1987, 99.

8 Modern magyar művészet, Bp., Corvina, 1972, 34.

9 Kérdések és kétségek, Bp., Balassi, 1995, 223.

10 <http://www.btk.elte.hu/celia/ja/nyug>.

11 Világirodalmi lexikon, 14. köt., 201.

12 A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon, Miskolci Galéria, 1997, 21.

13 A Zarathuszttra és magyar változatai, ItK, 1985/3, 283.

14 I. m., 209–224.

15 A magyar irodalom modern irányai I, Fórum, 1985, 42–52.

16 Ambrus Zoltán levelezése, Bp., Akadémiai, 1963, Előszó.

17 Filozófia és műfajelmélet, Bp., Gondolat, 1988, 181.

18 Még egyszer a szecesszióról, Ignotus válogatott írásai, Bp., Szépirodalmi, 1969, 183–184.

19 Kelet népe, Nyugat, 1908, I, 1.

20 I. m., 32.

21 Kosztolányi Dezső Fülep Lajosnak, Budapest, 1908. (dec. vége), Fülep Lajos levelezése I., Bp., MTA Könyvtára, 1990, 133.

22 Lukács György Fülep Lajosnak, Berlin, 1910. máj. 24., i. m., 158.

23 KORONGHI LIPPICH Elek dr., *A finnek*, Magyar Iparművészet, 1908/1.

24 Nyugat, 1908, I, 292.

25 Nyugat, 1908, I, 409.

26 Nyugat, 1908, I, 550–553.

27 Nyugat, 1908, I, 455–456.

28 Lásd: IGNOTUS, *Shakespeare-játás*, Nyugat, 1908, I, 626–627.

29 Nyugat, 1908, II, 331–333.

30 A modern művészet apokalipszise, Magyar Iparművészet, 1904, 4–5 sz., 71–75, 130–134.

31 Száz jó kép, Nyugat, 1908, I, 74.

32 Gyűjteményes tárlatok, Nyugat, 1908, II, 277.

33 Amatőrök, Nyugat, 1908, I, 48.

34 Egyházművészet, Nyugat, 1908, I, 168.

35 A Miénk, Nyugat, 1908, I, 281.

36 Nyugat, 1908, I, 16–19.

37 Nyugat, 1908, I, 218–219.

38 Nyugat, 1908, I, 230.

39 Nyugat, 1908, I, 403.

40 Márkus László Fülep Lajosnak, Bp., 1906. aug. 12. előtt, i. m., I, 48–49.

41 I. m., 2.

42 Beck Ö. Fülöp emlékezései, Bp., Szépirodalmi, 1957, 253.

43 Beck Ö. Fülöp 1940. február 10-én kezdte el írni visszaemlékezéseit.

44 Juhász Gyula Babits Mihálynak, Szeged, 1908. aug. 26. Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, Bp., Akadémiai, 1959, 176.

A cseh–magyar összehasonlítás útjai

Joggal, nagyon sokszor idézik kutatók, újságírók, szlavisták Németh László *Az én cseh utam* című esszéjét.¹ Jóllehet a hivatkozások célja többnyire kapcsolattörténeti érdekeltségű, illetőleg a kelet-közép-európai, a közép-európai összehasonlítás jogosultságát tekintélyi megnyilatkozással alátámasztó, annyiban feltétlenül méltánylandónak minősíthetjük ezt a szűkítő szempontot, hogy a személyes vallomás hitelességével szóló író(-fordító!) a cseh és a magyar irodalom/művelődés lényeges kapcsolódási pontjaira mutat rá, és egy következetesen végigjárt történelemszemléletet alkalmaz két irodalom/művelődés együttlátásának/együttláthatásának igazolására. Továbbá: Németh László fordításaival² tevékenyen járult hozzá ezeknek az irodalmi/művelődési kontaktusoknak a bővítéséhez, a (nemzet)karakterológiaiailag is fontos alkotásoknak a hozzáférhetővé tételéhez – a magyar olvasó számára. Németh cseh érdeklődése, cseh tematikájú színműve,³ de még a *II. József*⁴ idevonatkozó passzusa is árnyalja és rétegzi a magyar olvasónak a cseh tudatról, a cseh történelemről való tudását; ugyanez az érdeklődés nyilatkozott meg az 1930-as esztendőkhöz szorgalmazott cseh–magyar–lengyel nézőpontú közép-európai történelem kidolgozására tett javaslatainak szépirodalmi, esszéisztikus formában történő megformálásakor.⁵ A magam részéről az eddiginél talán jobban hangsúlyoznám a megszakítottság ellenében ható folyamatosságot: hiszen Némethet a történelmi események ugyan egy időre távolabb sodorták az 1930-as esztendőkhöz oly hangsúlyos kelet-közép-európai, közép-európai elképzeléseitől, Husz-drámájával, majd fordításaival azonban nem egyszerűen visszatalált ide, hanem történelemszemléletét kultúraszemléletté módosította. Természetesen szerepe volt ebben a Németh László sorsát meghatározó, kedvezőtlen tényezőknek; s ebből a szempontból veszteség, hogy az 1930-as években megcélzott tézis, nevezetesen a magyar történelemnek kelet-közép-európai, közép-európai történelemként való kidolgozása megmaradt az 1930-as évek vázlatos tervei között, ugyanakkor némileg ellensúlyozandó a veszteséget, olyan típusú nemzetkarakterológiai megfigyelések rendszerezésére vállalkozott, amelyek éppen nem mentek ritkaságszámba (szintén az 1930-as esztendőkhöz),⁶ de amelyek irodalomközpontúsága valamelyest védelmet biztosított a túlsá-

gosan messzire hatoló nemzetkarakterológiai konstrukciókkal szemben.⁷ S itt még egy, eddig viszonylag kevesebbet emlegetett szempontot iktatnék be. Az 1930-as évek nemzetkarakterológiai kísérleteinek támadó-védekező jellege nemigen engedte az összehasonlító módszer alkalmazását: a ki/mi a magyar? kérdésre adható/adandó válaszok többnyire leszűkültek általában egy olyan – az esetek egy bizonyos mennyiségét tekintve felületes – tipologizálásra, amely ugyan elfedni igyekezett a tipologizálás alapjául szolgáló előfeltételezések műviségét, azt a prekoncepciót, amely legfeljebb teleológiai eljárásnak engedett szabad kifutást, de amelytől az elhamarkodott általánosítás, a nem kellően indokolt végkövetkeztetés sem állt nagyon távol. Hiszen ahová a nemzetkarakterológia általában célzott, az a XVIII. század vége óta konstruálódó nemzetegyeniség elhatárolása volt a nemzet/népidegen(?) tényezőktől, továbbá a nemzeti történelem hívebbnek tetsző rekonstruálási szándéka, inkább egy autochton nemzetfejlődés vagy az autochtonitás ellenében ható, azt gátoló tényezők regisztrálása, konfrontálása. S hogy ez nem pusztán magyar sajátságának tetszik az 1930-as években, azt éppen a nagyon sokáig élő-ható cseh példa igazolja: az öröknek tételezett cseh–német antagonizmus a cseh történelem magyarázatává, a cseh tulajdonságok létesülésének indoklásává válik.⁸ Németh nemzetkarakterológiája az 1930-as években nem vagy alig él olyan komparatistikai módszerrel, amely majd *Az én cseh utamban* fontos szerepet játszik, a magyar történelem, művelődéstörténet alaptípusainak leírása nem vág egészen egybe a magyar történelmet közép-európai kontextusban látni/láttatni akaró törekvéssel. Így *Az én cseh utam* egyfelől visszatekintés, méghozzá saját előszövegeinek polemikus ártértékelése, másfelől olyan közös cseh–magyar nemzetkarakterológia fölvázolását vállalja, amely az irodalom- és a gondolkodástörténet tanulságait egybevetve mintegy egymáshoz képest komplementer jelenségnek mutatja be a cseh és a magyar irodalmat/gondolkodást, amelyek csak (vagy főleg) egymással szembesítve kaphatják meg valódi jelentőségüket. Pontosabban szólva: létezhet olyan nézőpont, amely ezt a szembesítést a két irodalom/gondolkodás értékelésének lényegi elemeként tartja számon. Nyilván nem ez az egyetlen szempont arra, hogy irodalmainkat a nemzetkarakterológia felől szemléljük, az pedig kiváltképpen kétséges: mennyiben járul hozzá az efféle olvasás egy irodalomtörténet létesüléséhez, vagy éppen egy kelet-közép-európai irodalmi régió⁹ historikumának rajzához. *Az én cseh utam* ismeretanyaga esetleges, ítéletei ebből következnek, és legalább olyan jellemzőek arra, hogy mi jut(hat)ott el egy érdeklődő magyar olvasóhoz, mint arra: miféle cseh irodalomtörténeti tudat szembesülhetett Jirások magyar fordítója tollán a magyar irodalomtörténeti tudattal. Mivel míg a francia, a német és az angol irodalomról a XIX. század közepe-vége óta a magyar olvasó viszonylagosan teljes képpel rendelkezett, a cseh irodalmi ismereteket nem pusztán egyéni érdeklődések véletlene határozta meg, hanem olykor a

cseh–magyar politikai viszony is, amely nem feltétlenül kedvezett az alapsabb ismeretek megszerzésére irányuló törekvéseknek. Valamint: Németh Lászlónak 1930-as esztendőkbeli kísérlete a közép-európai történelem, kapcsolattörténet megalapozására nem magyar előzményekre épült (voltak ilyenek, jöllehet nem a kutatástörténet homlokterében!), hanem hozzá esetlegesen eljutott népköltési gyűjtésekre,¹⁰ nem magyar szerzők irodalomtörténetére, illetőleg arra a vitára, mely a Szekfű Gyula¹¹ képviselte történetírással szemben bontakozott ki. Más kérdés, hogy éppen az 1930-as esztendőben megnő a cseh–magyar kapcsolattörténeti értekezések-kutatások száma,¹² szakfolyóiratok, szépirodalmi és ismeretterjesztő lapok közölnek fontos írásokat ebből a tárgykörből. Felnő a kisebbségi sorsba került magyarságban egy olyan nemzedék, amelynek a magyar–szláv, magyar–román (történelmi, irodalmi, zenei, általános kulturális) viszony újragondolása, az ebbe az irányba törő kutatások intenzívebbé tétele szükséglete lesz,¹³ mivel a magyar–szláv, magyar–román együttélés új tanulságainak feldolgozása, értelmezése nem egyszerűen impulzusokat kaphat a történeti anyag feltárása révén, hanem a jelenné élt történelem fölvetette kérdések igénylik a szinkrón és diakrón módszerek együttes alkalmazását. Némethnek az 1930-as esztendőben alkotott kelet-közép-európai, közép-európai tárgyú dolgozatai (akár *Az én cseh utam* című esszéje) ebben a följobb körvonalazott kontextusban értékelhetők. Hiszen míg egyfelől vitaszövege a magyar történetírás egyoldalúnak minősített, mindenekelőtt Nyugatra tekintő szemléletének, és az együttélő népek/nemzetek alkotta régió historikumában helyezné el a magyar történelmet, addig a nemzetkarakterológia egyoldalúságait *Az én cseh utam* konfrontáló módszere látszik szóvá tenni, „felülbírálni”, éppen azáltal, hogy nem a kapcsolattörténet véletlenszerűségeire hivatkozik, hanem párhuzamokra és ellentétekre, mint amelyek egymással, egymáshoz képest, egymás által is (vagy számottevő mértékben így) magyarázhatók.

Nem világos (és a kutatás sem tisztázta, talán mert nem tisztázhatta), hogy *Az én cseh utam* milyen mértékben gondolja tovább az 1930-as esztendők kezdeményezéseit, magyarokét és nem magyarokét, a konfrontáló tipológiáét és a máig jelentősnek bizonyuló kapcsolattörténetét. Ugyanis talán nem eléggé hangsúlyozott tény, hogy éppen az 1930-as években, a Literaturában, az Apollóban, a Korunkban tekintélyes számban láttak napvilágot cseh–magyar összehasonlító és szembesítő jellegű tanulmányok, ismertetések; hogy Sárkány Oszkár nem az egyetlennek bizonyult magyar részről, aki cseh irodalmi problémákkal foglalkozott. A kutatás jórészt föltárta Anton Straka irodalom/kultúra-közvetítői tevékenységét,¹⁴ és Karel Čapek ilyen irányú megnyilatkozásairól is vannak ismereteink.¹⁵ Az azonban e helyt is kiemelendő: még Čapek sem hanyagolja el (részint) a komparatistikai vonatkozásokat, (részint) a nemzetkarakterológiára vonatkozó utalásokat. Nádass József

1936-os riporteri kérdésére¹⁶ nem pusztán a cseh–magyar irodalmi-kulturális, sőt, politikai közeledés lehetőségességét hangsúlyozza, nem kizárólag azt, hogy ismeri és becsüli (feltehetőleg német fordítások alapján, teszem hozzá) Kosztolányi Dezső és Móricz Zsigmond némely művét, hanem ennél merészebbnek tűnő kijelentésekre ragadta el magát, mikor így beszél: „Én őszintén csodálom a magyar irodalomban azt a biztonságot és készséget, ahogy társadalmi osztályokat jellemezni tud, azt a társadalmi, még inkább társasági jellemfestést, amely talán nem takar fel mély szociális gyökereket, de magabiztos és mindig eltalálja a helyes hangot. A cseh irodalomban talán több az őserő, de sokban naivabb és nehézkesebb.”

A kettős irodalom-„portré” óhatatlanul karakterizálásba fut ki, a jóval későbbi Németh László-írással több tekintetben hasonló tónusban. Ám Németh cseh–magyar szembesítésén töprengve, akár meglepőnek vélhetnők, mit tart a cseh, illetőleg a magyar irodalom meghatározó tulajdonságának Čapek – és itt már igen jelentősek az eltérések. Kérdés: mely művek és miféle irodalmi mozgások ismerete vezette a cseh szerzőt ilyenféle következtetés levonására. Annyi bizonyos, hogy a cseh „őserő” tézise sehol nem tér vissza a magyar fejtegetésekben, míg a magyar „társadalmi regények”-nek tulajdonított némi felszínesség vádja (ritkán ugyan, de) magyar kritikusoknál is fölmerül. Čapek azonban nem áll itt meg; az eltérések leírása sem gátolja abban, hogy kijelentse: „Mélyebb rétegeiben azonban a két irodalom, a két nép művészete rengeteg közös vonást mutat fel.”

Čapekról tudjuk, hogy érdeklődött a népzene és -gyűjtés iránt; megismerkedett Bartók Bélával, tisztelte tevékenységét, nézeteivel rokon gondolatokat is leírt.¹⁷ Így igazán figyelemreméltók a népművészetről elmondottak, amelyek a *mélyrétegekben* mutatókozó hasonlóság tézisért erősítették. Ehhez nem árt kiegészítésül hozzátenni: Čapek a harmincas esztendőkhöz viszonylag sűrűn idézett, ismertetett, fordított szerző volt, nem hiányzott az olyan jellemzés sem, mint „Karel Čapek(!), a cseh Márai”,¹⁸ mint ahogy cseh részről is mutatkozott fordítói elszántság és befogadói készség.¹⁹ S bár Csehszlovákia fölbomlása keresztülhúzta a kultúra közvetítőinek terveit, az 1930-as évek közepén egyre-másra születtek az olyan értekezések, amelyek nem pusztán az ismertetés feladatát teljesítették, hanem tágabb (személyesebb és/vagy egyetemesebb) kontextusba helyezték a cseh–magyar irodalmi/kulturális kapcsolatok értékeléséből és értelmezéséből származtatható tanulságokat.

Czuczor László álnéven Dobossy László számolt be a Korunk című folyóiratban a maga csehországi, cseh irodalmi és „csehség”-élményéről.²⁰ Hitelét többek között a kisebbségiként leélt évtized kölcsönözhetette, valamint az a tény, hogy Prágában járt egyetemre, a cseh szellemi élet jeles szerkesztő-író-esszéistájánál, F. X. Šaldánál hallgathatott (világ)irodalmi előadásokat, illetőleg itt tanulmányozhatta a cseh történelmet, a szociológiai gondolkodást.

„...egy Prágába vetődött kisebbségi nemzedék tapasztalatai”-t foglalja össze írásában, abból a helyzetből kiindulva, miszerint egy alföldi, magyar, megsértett apák tájékozódni kívánó gyermeke hirtelen addig számára elképzelhetetlen világba került. A cseh „realizmus” az,²¹ ami számára, számukra a legfeltűnőbb, valamint a „véleménynyilvánítás” szabadságának megélése, tudatosulása, valójában egy alapjaiban demokratikus államberendezkedés hétköznapi gyakorlata. Ugyanakkor a csehek és a magyarok között létező, meggyökeresedettnek tetsző előítéletek teszik nehezzé a közeledést. A bevezető megjegyzéseket történeti áttekintés követi: Dobossy szerint a XV. században váltak szét az utak. A szétváló utakat karakterológiai jellegű bemutatás szemlélteti, amelyek a társadalmi érintkezés módjaira ugyanúgy vonatkoznak, mint a szellemi életben mutatkozó rétegződésre. A csehek ma polgárosultabbak – állapítja meg. „Sehol az a merev kontraszt – veti egybe a szerző a szlovenszkoí magyar városi társadalmat a cseh világgal, leginkább Prágáéval –, mely nálunk annyira fáj.” Dobossyék nemzedékét nevezték aztán „Bat’a-cipős fiatalság”-nak, „újarcú magyarság”-nak; a maguk részéről Ady Endre és Szabó Dezső híveiként kezdték politizálni, irodalommal foglalkozni, szociológiai munkákra vállalkozni. Az a fajta kitekintés, amely Dobossy dolgozatában is jelen van, a cseh hétköznapi és szellemi élet demokratizmusára irányult, és azt szembesítette egy régebbi típusú osztársadalmi hierarchizáltsággal. Jellemző „tipológiai” megjegyzése: a csehek a tanárokat tisztelik, a magyarok a jogászokat, a csehek vallási élete kiegyensúlyozottabb, türelmesebb. A város és a falu között nincs a magyaréhoz hasonló különbség. „A mi erőnket bénítja az úri magyarság és a szegény magyarság közti szakadék.” Ebből fakad a következő megállapítás: „A magyar kultúra inkább osztálykultúra volt, mint a cseh”, és az irodalomra konkretizálva: „A mi irodalmunkban több a magános nagy költő, az önálló alkotó egyéniség, náluk több a középserű, az átlag.”

S ami az egyik oldalról szemlélve hátránynak tetszik, a másik oldalon előnynek bizonyul. Dobossy szerint a kritikusnak, a kritikának a cseheknél jóval nagyobb a tekintélye, mint nálunk, „a cseh szellemi életben az intellektuális elem dominál, a magyarban pedig az érzelmi. Náluk a tudat, nálunk az ösztön.” Ez mintha megfordítása lenne Čapek följebb idézett tételének, bár ahová Dobossy el akar jutni, igencsak egybevág Čapek gondolatával. Annyi kiegészítés még szükséges, hogy Dobossyék irodalmi olvasmányaikon kívül a kisebbségi magyar életben szerzett, Fábry Zoltán diagnózisára emlékeztető tapasztalatai ott érződnek írásának nemcsak a megállapításain: a szenvedélyen is. Jellemzői annak a baloldali, a harmincas években olykor szélsőbaloldali ifjúságnak, amely Európa-szerte naiv reménykedéssel hitt egy eljövendő igazságosabb világban, és utópisztikus nézeteit egyeztetni igyekezett a harmincas évek második felére „népfrontos”-sá átváltozott kommunista pártokéival. Ki rövidebb, ki valamivel hosszabb ideig maradt foglya

ennek az eszmekörnek, amely az osztály nélküli társadalom ígéretével kecsgetett, a kisebbségi kérdést tekintve pedig az államnemzeti elfogultságok és megkötöttségek megszüntetését látszott vállalni. Dobossyék szakítottak apáik „sérelmi” politikájával, mozgalmuk azonban hamar mutatta a megosztottság jegyeit, világszemléleti és szövetségi kereséseik eltérései rövid idő alatt jelezték, hogy mind társadalmi, mind nemzeti, mind esztétikai ellentétek súlyosabbak annál, hogysem megőrizhették volna a szervezkedés elején megteremtett egységet. A Korunk²² teret biztosított a baloldal és a szélsőbal felé tájékozódó ifjúságnak, ám ami ennél lényegesebbnek tetszik: talán sehol másutt nem jelent meg ilyen mennyiségben a cseh és a román szépirodalom magyar fordításban, mint itt. Főleg a cseh irodalomból kaphatott jól válogatott anyagot az érdeklődő, ugyanakkor az is igaz, hogy a Korunk viszonylag kevés olvasóhoz jutott el, magyarországi terjesztése messze nem volt problémamentes. Dobossy írása beleillik a cseh–magyar, általában szláv–magyar közeledési kísérletek közé; az említett, Čapekkel rokon gondolatot pedig ekképpen fogalmazza meg: a *lelkiség* alapformájában hasonlóság jellemzi a két népet. Körülírván a maga „közép-európai” tudatát, célul a magyarság és Európa szintézisében való munkálkodását jelöli meg. Itt kanyarodhatunk vissza Németh Lászlónak a Tanúban és másutt közölt eszmefuttatásaihoz: amit a kisebbségi sorsban felnőtt ifjúság közvetlen tapasztalatból merített, arra Németh László olvasmányjaiból érzett rá, s jöllehet az „esszéisztikus” megformáltság kevésbé kedvezett a problémakör elméletileg megalapozott kidolgozásának, az egyérdekűség irodalmi vetületének, a párhuzamok felismertetésének tág teret nyithatott. Kérdéses, milyen mértékű Németh László „ihlető” szerepe az Ady és Szabó Dezső mellett.²³ Míg a felismert társadalmi igazságtalanságok, az egyoldalúnak tetsző német (politikai és szellemi) orientáció ellenében hasznosíthatók voltak Szabó Dezső pamfletjei, Ady jakobinus magatartása és újító lelkesültsége lelkes fogadtatásban részesült a szlovák, a román, a horvát és a szerb irodalomban, nem kevésbé a kisebbségivé lett magyar irodalmakban. Részben az Ady-értelmezés bizonyult annak a közeledést segítő tényezőnek, amely a szlovák és a magyar értelmiségiek között lehetővé tette az együttgondolkodást, az együvé tartozás elemeinek megfontolását. És bár a cseh–magyar viszonylatokban efféle közös irodalmi élményről nem vagy nemigen szólhatunk, Anton Straka fordítói, szervezői munkálkodása, a Coopération intellectuelle konferenciáin létrejött találkozások szintén a kulturális csere és a megértés ügyét szolgálták. A prágai egyetemre beiratkozott magyar kisebbségi ifjúság cseh olvasmányait sem szabad mellőznünk, amikor Dobossy írásának nemzedéki vallomásként való interpretálását szorgalmazzuk: valójában hagyományértelmezések találkozásából formálódott az a megfontolás, amely túl a politikai indítékú megbékélés szükségességén, a magyar irodalom közép-európaiságának (és közép-európai helyének) elméletileg megalapozottabb

végiggondolását sürgette. Hogy mások mellett Dobossy tapasztalataiból indult ki, személyes sorsának alakulásából vont le következtetéseket, sőt, általánosabb tendenciaként tárgyalta azt, ami esetlegességnek tűnhet, nem csökkenti „tárgytörténeti” jelentőségét. Hiszen ami egzaktabb tudományos megfontolás szerint súlytalanabbnak tetszhetett, az legalábbis személyes hitelességet kölcsönözhetett adatainak, kijelentéseinek; ekképpen társulhattott a hasonló jellegű esszékhez, amelyek megállapításaival vitatkozhatott vagy egyetérthetett, mindenesetre adataival kiegészíthette a másutt leírtakat. Ezeknek az esszéknek a sorában fontos hely illeti meg (a sokáig méltatlanul elhallgatott szerző) Szvatkó Pál *Csehek és magyarok* című írását.²⁴ Az eredetileg az Apollóban publikált esszé már a megjelenés helye miatt is figyelmet érdemel, nemkülönben a szerző személye miatt is. Az Apollo „közép-európai humanizmus”-a közvetítette a XV. század végének, XVI. század elejének humanista álmát a közép-európai, „dunatáji” tudós köztársaságról, amely nem megvalósulásában, hanem eltervezésében mondható jelentősnek: a Jagellók közép-európai birodalmi lehetőségéből a közép-európai kulturális kölcsönösség lehetőségének terve nőtt ki, vált maradandóvá az 1930-as esztendő magyar megközelítésében. A közös nyelv (a „nobilissima lingua”) fölfedezése allegorikus érvényességgel rendelkezhetett, a közös nyelvre találás egyfelől a cseh-magyar-lengyel-osztrák humanizmus filológiai feltárására készített, másfelől a Jagello-birodalom elmulasztott lehetőségeit az 1930-as esztendő közelítési-közeledési törekvéseiben vélte föltámaszthatónak, mind az egyérdekűség múltbeli alkalmainak, a dunatáji „kölcsönösség”-nek (kapcsolattörténeti) fölmutatásával, mind pedig olyan jellegű tipológiai vizsgálatokkal, mint amelyeket többek között Szvatkó Pál közölt a folyóiratban. Ennek következtében Szvatkó Pál írása az Apollo szellemi „stratégiájá”-nak része, leszámolás a nosztalgikus nagyhatalmi ábrándokkal; az új, „dunatáji” orientáció kimunkálása, ezen keresztül a mi/ki a magyar? kérdésre adható (rendhagyónak tetsző) felelet egy változatának bemutatása. A személyesség, a kisebbségi tapasztalat Szvatkó írásának is fontos mozgatója, a közép-európai összehasonlító kutatás nemcsak okulást eredményezhet, hanem „néha új célkitűzés is”. Ami megint csak dicséri Szvatkó problémalátását, dolgozatában, ha fontos mellékszereplőként is, feltűnik Németh László, immár nem csupán hivatkozási tételként, hanem tipológiai tárgyként („Peroutkát²⁵ hideg és nyugodt öntudat, Németh Lászlót lázongó és háborgó missziós tudat jellemzi”), ugyanakkor az mindenesetre töprengésre ösztönöz, hogy Németh mint a magyarság és Európa viszonyát fejtegető könyvét(?), esszéit(?) szerző alkotó, gondolkodó szerepel, nem pedig a magyar és a szomszédos népek kultúráját együttlátó, a kapcsolatléhetőségeket mérlegelő Tanú-szerkesztőként. Talán azért, mivel Szvatkó a Némethétől egészen más kiindulópontot választott, más volt szituáltága, részint a közép-európai föderációs kísérletek húzódnak meg fejtegetéseinek

hátterében (és e föderáció feltételei), részint pedig ama tézise, mely szerint „A közép-európai népek között a magyar és a cseh két ősfarmát jelent” (Szvatkó kiemelése). Az előbbi megóvjá Szvatkót a nosztalgiázástól: Čapekkel egybehangzóan a Monarchiát szintén az elmulasztott lehetőségek birodalmába sorolja (a tisztikart és a kávéházakat emlegeti a közösségképző jelenségek között); Svájc több dolgozatában kissé távolabbi példa, amely ugyan elvileg leképződhetne a szlovákiai magyarság létfeltételei között, de amelynek ugyancsak „lét”-feltétele „a közép-európai megbékülés”, amely viszont a kisebbségi kérdés ésszerű rendezésétől függ. S hogy a csehek és magyarok a közép-európai lét „ősfarmái”, szinte elengedhetetlenné teszi képviselőik számára az „összehasonlító nyelvtudomány, összehasonlító irodalom”²⁶ és összehasonlító történelem” (ki)művelését. Ennek tanulságait Szvatkó ekképpen előlegezi:

„A helyzet ma az, hogy a cseh és a magyar forma különbségei okozzák a legnagyobb dunai bonyodalmakat, a legérdekesebb tehát az ő alapformáikkal tisztába jönni. Mert vannak alapformáik. Két múltba ágyazott nemzet, spleenekkel, szokásokkal, a gyöngyragyó fájdalomával kitermelt ékítményekkel;²⁷ kultúrával, társadalommal, s két fővárossal, amit diadémként rakott a két nemzet Európa közepébe. Prága és Budapest szimbolikusan mutatja a hasonlóságot és egyúttal az ellentétet, ami a két nemzet között van: a külsőségekben sok az egyező vonás, de bévül hatalmas a különbség.”

S ha korábban (egyes értekezők szerint) a mélystruktúrákban rejtőző hasonlóságokról és a felszíni különbségekről volt szó, Szvatkó éppen ellenkezőleg, ragaszkodik az egymástól eltérő (egymással diametrálisan szemben álló) alapformák téziséhez, szinte két végletként felfogva a cseh és a magyar karakterisztikumot, nemzetegyeniséget. S mert (szerinte) „kis népeknél az irodalom pozitívabban képviseli a »nemzeti jelleget«, mint a nagyoknál”, még a hatástörténetet is arra használja Szvatkó, hogy a recepció milyenségéből vezesse le a maga tipológiai kijelentéseit. Beszédes ellenben, hogy a forrásul vett két munka közül az egyik (Arne Novák cseh irodalomtörténete!) Németh László cseh útjának is kezdő állomása volt, Szerb Antal frissen megjelent (1934) magyar irodalomtörténete Szvatkónak másik forrása, az innen nyert adatok egybevetése pedig a nemzetkarakterológiát alapozza meg. Elsőül a lírai és a racionális gondolkodás irodalmi különbözőségeit emlegeti, majd *Az én cseh utam* Németh Lászlójához hasonlóan a modern irodalom megteremtésekor már jelentkező eltéréseket hangsúlyozza:

„A modern magyar kultúra hordozója inkább a költő és a művész, a cseh kultúráé inkább a közíró és a tudós, nem csoda, ha a legújabb időben a költői ingyenségekre beállított magyar irodalom elefántcsonttornyot épített, míg a cseh tele kézzel vájkkal a társadalmi és a szociális problémákban, s csaknem politikai pártagitációvá fejlődik. Az újabb cseh irodalmat nyelvészek teremtették, Dobrovský és Jungmann, s emelkedése és esése a legújabb időkig tu-

dósokkal állt összefüggésben, Kollárral, Šafaříkkal, Palackýval és Masarykkal. A művészek (Čelakovský, Mácha, Vrchlický), ha nem képviseltek világnézeti irányelveket, a kultúrfejlődésre másodlagosan gyakoroltak hatást, míg a publicista Havlíček szerepe fejlődéstörténetileg elsőrendű fontosságú. A magyar fellendülés elején megjelent Kazinczy, a nyelvújító, és később gyakran új utakat vágta a Széchenyi-szerű jelenségek, de értelmük uralmát hamarosan elnyomta a líra és a lendület: Kossuth Lajos. Csehországban a költői kísérletezések fűltak a tudósok hatásába, Magyarországon az értelmi indulások jelentettek álfjlődést, mert a politikai magatartást is művészek szabályozták, mint Vörösmarty, Petőfi, Ady. A cseh világban az új nyugati szél Masarykot hozta, a magyar világban Ady Endrét.”

Ez a kissé terjedelmesebb passzus bizonyára érzékelteti: mit olvasott ki Szvatkó irodalomtörténetekből, illetőleg miképpen alkalmazott szociológiai elemekkel dúsított szellemtörténeti fejlődéselképzelést nemzetkarakterológiára. Hogy egy differenciáltabb esztétikai megközelítés még a tényként kezelt kijelentéseket is módosíthatja, ezúttal azért nem veendő figyelembe, mivel nem irodalomként, hanem társadalomszervező-alkotó minőségként tartatnak számon nyelvészeti-irodalmi jelenségek. Az már a Szvatkó-tanulmány saját paradoxona, hogy nemzetkarakterológiai szembesítése átesztétizálódik, korántsem fogalmi nyelven előadott kísérlete a metaforákban bővelkedő nyelv segítségével visszatalál az irodalmi formához, szinte betéttörténetekkel világítja meg a szerző a cseh és a magyar „észjárás” antinómiáit (mint amilyen Móricz Zsigmond prágai látogatásának anekdotikus eseménysora, egy párizsi cseh képzőművészeti kiállítás visszhangja stb.). S bár Szvatkó megriadni látszik határozott kijelentéseitől, emígy summázva a felmutatott különbözőségek lényegét: „a két literatúrában *más-más az irodalom célja és az irodalomtörténeti értékelés*”, a továbbiakban a történelem fordulataiból levezethető tudati változásokat mutatja be, innen következett a cseh irodalom/kultúra lényegi mozzanataira. Szvatkó szerint a cseh irodalom, művészet, világnézet „szelíden simult Európához, nem teremtett, és engedte, hogy a meglévő áramlatok hordozzák”; „az író megjelenése után nyomban bekerül az egyik kartotékba, s »fejlődése« körülbelül annyit jelent, hogy időnként átrakják az egyik kartotékból a másikba”. Egészében a cseh racionalizmus lehetne az az összegző minősítés, amely a cseh gondolkodástörténet különböző fázisaiban helytállónak bizonyulhat. Végeredményben a jelenkor vagy a modernitás kihívásai egy időben igényelték a cseh és a magyar választ, a múlt párhuzamosságai emlékké lettek, a modernitás éppen az irodalom össztársadalmi, nemzeti helyének, értékelésének vonzáskörében eredményezte a lényegi eltéréseket, amelyek részösszefoglalásként aforisztikus tömörséggel ismétlik a líra és a racionalitás, az irodalom és a tudomány dichotómiáit. „Az új idők új dalaiból – emeli ki kurzívval Szvatkó a bekezdés lezárását – Csehországban gyengébb irodalom, de erős politika lett, realista

kultúra, Magyarországon pazar irodalom és gyengébb politika, tévedésekbe süppedő kultúrközelet.” Kifejezetten az irodalomra alkalmazva a nemzet-karakterológiából kivonható tanulságokat, irodalom és európaiság, tárgyias-ság és szüntelen keresés konfrontálása bukik ki, „kétféle lélek” megnyilvánulásaként jellemzi Szvatkó a cseh és a magyar irodalmat, miközben kénytelen elismerni, hogy cseh szépirodalmi olvasmányjaiból másféle impulzusok is áramlottak felé. „A mondottakkal bárki szembeállíthatja a csodálatosan eredeti Švejk-könyvet, vagy Jiří Wolker, Březina műveit...” Mindezek ellenére, jóllehet nem egészen deríthető ki: mennyire Novák és Szerb irodalomtörténetére támaszkodva, ragaszkodni látszik tipológiájához:

„A cseh irodalom lelkét valahogy inkább a kultúrszomj jellemzi, a tanulni vágyás, az ember és a világ megjavításának óhaja, az Európához idomulás, a kollektív ritmus, a közösség és a szolidaritás pátosza, a kultúrába és a társadalomba való beleélés, a demokratikus kisember dalolása. Az új cseh irodalomszemlélet ilyen alapelvek szerint ítél. A magyar lelket a kifejeződési vágy, az önmarcangolás, az önkeresés, a formateremtési ösztön, a színek és az érzelmek ragyogtatása, az egyéniség kihangsúlyozása hozza az irodalomhoz, s ezt keresi benne leginkább.”

Szvatkó dolgozata utolsó lapjain idézi meg Peroutka és Németh László jellemtaninak mondott analíziseit, és a kortársi kísérleteket figyelembe véve prognosztizál. Úgy véli, hogy kezdenek megcserélődni a szerepek: „mintha a cseh kerülne nyugalmi állapotba, s a magyar a nemzetspubertások nyugtalanságába érkezne.” Kissé alább: „A Magyarországon éppen elmúlt folyamat esedékes a Moldva-parton: a virágzás és a megtermékenyülés után az őszi lomha érzés, de Magyarországon az *ellentétes folyamat következhet be, ha az értelmiség felrázó ereje a múlt századhoz hasonló módon elég erősnek bizonyul*” (Szvatkó kiemelése).

A prognózis nem számolt a cseh és a magyar érdekek ellenében munkálkodó erőkkal, amelyek már 1936-ban készülődtek arra, hogy Szvatkó elemzése időszerűtlenné váljék. A cseh–magyar szembesítés azonban nem süllyedt tudománytörténeti emlékké, előbb Dobossy, majd Németh László írásaiban a nemzeti irodalmi jelleg körvonalazódását segítette. Megfontolandó, hogy a szerzők nemigen hivatkoztak egymásra, jóllehet hármuk között kimutatható a kapcsolat. Ilyen módon a három említett tanulmány inkább az újramezdést reprezentálja, mint a tudománytörténeti folyamatosságot. Az egymásra hivatkozások nélkül azt a látszatot keltik, mintha fejtegetéseiknek nem lenne előzménye az anyanyelvi irodalomtörténetben-történetírásban, ennél fogva a magános kezdeményezések magyar példájául szolgálhatna a cseh–magyar nemzetkarakterológiai dichotómiákban kifejtett szerzői mentalitások, lehetőségek, olvasói recepciók elemzése. Valójában az egyes dolgozatok nem kizárólag a tárgyukként megjelölt összehasonlító kutatást célozták meg, hanem önnön helyzetük leírására vállalkozva, a hivatalosság

irodalom- és nemzetszemléletétől eltérő írói törekvések előtt álló nehézségeket is példázták. Szvatkó Pál még az Apollo rokon eszmeiségű munkatársai körében publikálhatott; dolgozata hozzájárulás ahhoz a kelet-közép-európai, közép-európai irodalom- és mentalitástörténethez, amely az Apollo ifjú tudósjelöltjeinek nyelvészeti, irodalomtörténeti, történeti és összehasonlító munkásságában fokozatosan bontakozott ki, megteremtve a magyar Közép-Európa-kutatás korszerű tudományos metodológiáját. A Szvatkót követő értekezők már a felgyorsuló történelmi események szorításában kényszerültek számadásra, hogy aztán Németh László visszatekintő tanulmányában összefoglaló ígénnyel, a fordítói tapasztalatokkal felvértezett fogalmazódjék meg az akkoriban a magyar tudományosságból kiutasított és később sem egyértelműen értékelt imagológiai eljárás cseh-magyar adatokra építő változata. Valójában éppen az összefüggésekből kiragadott cseh jelenségek, adatok, írójellemezések az esetlegesek, mintha elsősorban az volna a funkciójuk, hogy a magyar irodalomból kitetsző nemzetkép kontrasztanyagként szolgáljanak, hiszen az összehasonlítás/szembeállítás segítségével markánsabban rajzolhatók ki a nemzeti jelleget reprezentáló vonások.

Kiváltképpen akkor, ha az irodalmi művek imagológiai értelmezéséből következtethetők ki a jellemző tulajdonságok. Ugyanakkor egy irodalmi gondolkodástörténeti elemzés nem pusztán kuriózumként iktathatja be a kritika történetébe ezeket az imagológiai értekezéseket.

1 NÉMETH László, *Az én cseh utam* (1959) = Uő, *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 176–185.

2 Alois JIRÁSEK, *A kutyafejűek*, Bp., 1951, Uő, *Mindenki ellen*, Bp., 1954, Uő, *Sötétség*, Bp., 1953. Mindhárom fordítás több kiadást ért meg. Vö. még: BENEDEK András, *Kitérő Németh László cseh útján*, It, 1980, 1051–1059.

3 NÉMETH László, *Husz János* (1948) = Uő, *Szerettem az igazságot, Drámák 1931–1955*, Bp., 1971, II, 117–188.

4 Uo., 611–613.

5 Erről részletesebben másutt írtam: Németh László *Közép-Európája*, Tiszatáj, 1996, 3. sz., 50–59.

6 LACKÓ Miklós, *Viták a nemzeti jellemről a XX. század első felében*, Bp., 1987 (1988).

7 A nemzetképkutatásról: HANKISS János, *Nemzetkép és irodalomkutatás*, Bp., 1932, FRIED István, *Nemzetjellelem – nemzetgyéniség*, Tekintet, 1988, 3. sz., 62–69, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *The idea of national character*.

A romantic heritage = Concept of national identity, an interdisciplinary dialogue, Baden-Baden, 1986, 45–61, Manfred S. FISCHER, *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn, 1981. (Bőséges bibliográfia: 222–248.)

8 FRIED István, *Kelet- és Közép-Európa között*, Bp., 1986, 93.

9 Uo., 22–88.

10 Erről bő válogatásban: NÉMETH László, *Európai utas*, Bp., 1973, 672–694.

11 NÉMETH László, *Székfü Gyula* = Uő, *Sorskérdések*, Bp., 1989, 515–597.

12 Minthogy külön részletesen nem lesz róla szó, itt említem Sárkány Oszkár munkásságát. Vö. *Válogatott tanulmányai*, szerk., bev., jegyz. SZIKLAY László, Bp., 1974. E dolgozat korrektúrázásakor jelent meg BERKES Tamás Sárkány Oszkár-kismonográfiája (Bp., 1998). Teljességre törő bibliográfia, amely a csehszlovákiai magyar sajtót is feldolgozza:

KÁFER István, *A szlovák és a cseh irodalom magyar bibliográfiája a kezdetektől 1970-ig*, Bp., 1985.

13 Részletesebben írok erről SZIKLAY László tanulmánykötetének utószavában: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban*, Bp., 1987, 234–247.

14 Hana KINDLOVÁ, Anton Straka = *Tanulmányok a csehszlovák-magyar irodalmi kapcsolatok köréből*, szerk. Zuzana ADAMOVIČ, Karel ROSENBAUM, SZIKLAY László, Bp., 1965, 421–434.

15 DOBOSSY László, Karel Čapek, Bp., 1961, Uő, Bartók, Čapek és a szellemi együttműködés = Uő, Előítéletek ellen. *Tanulmányok, esszék*, Bp., 1985, 283–294, RÁKOS Péter, *A Nyugat és a cseh irodalom kapcsolata = Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat megjelenésének hetvenedik évfordulójára*, szerk. R. TAKÁCS Olga, Bp., 1980, 205–206.

16 NÁDASS József, Négyszemközt Karel Čapekkel, *Literatura*, 1936, 177–179. A *Literatura* bibliográfiai feldolgozása: GALAMBOS Ferenc, *A Literatura írói és írásai 1926–1938*, Bp., 1962, gépirat az OSZK-ban.

17 Vö. 15. sz. jegyzetben i. m.

18 A *Hordubal* és a *Dašenka* című művek ismertetése: *Literatura*, 1936, 31.

19 Korábbi fordítókról, fordításokról: SZENES Erzs, *Kitől tanult meg magyarul a Jókai-regények cseh fordítója?*, *Literatura*, 1929, 405–407. A jobban ismert Gustav Narcis Mayerhoffer mellett Jan Střelbáról ír a cikk szerzője. Střelba a katonaságnál tanult meg magyarul Szolnokon, szolnoki lányt vett feleségül, elmondása szerint három Jókai-regényt ültetett át cseh nyelvre, a *Bálványosvárat*, *A jövő század regényét* és az *Enyém, tied, övöd*. Csak ez utóbbiról tud a kritikai kiadás. Lehetséges, hogy a másik két Jókai-mű cseh változata kéziratban maradt. Magyar művek újabb cseh fordításairól: *A szomszéd népekkel*

való kapcsolataink történetéből, szerk. KEMÉNY G. Gábor, Bp., 1961, 733–734, 739–742, 840–845.

20 CZUCZOR László, *Csehek és magyarok*, *Korunk*, 1938, 727–739.

21 Másutt „pragmatizmus”-ként nevezte meg a csehek önjellemzése, amelyet magyar szerző is elfogad. KOVÁCS Endre, *A csehek útja*, *Válasz*, 1947, I, 424–432.

22 A *Korunk* bibliográfiai feldolgozása: GALAMBOS Ferenc, *A Korunk repertórium*, Bp., 1970, gépirat az OSZK-ban.

23 Ennek alaposabb feltárása is szükséges volna. Németh Lászlónak és az Apollo szerkesztőjének, Gál Istvánnak, illetőleg a folyóirat munkatársainak kapcsolatáról már sokat, jóllehet nem eleget, tudunk, Némethnek és a *Korunk* szerzői gárdájának viszonyáról egyelőre még ennyit sem. Alapozó jelentőségű: GREZSA Ferenc, *Gál Gábor és Németh László = 50 éves a Korunk*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Bp., 1977, 314–319.

24 SZVATKÓ Pál, *Csehek és magyarok = A változás élménye. Válogatott írások*, vál., szerk., jegyz., bev. FILEP Tamás Gusztáv, G. KOVÁCS László, Pozsony, 1994, 225–246. Más hivatkozott írásai: 117–125, 190–195, 246–248. Az innen vett idézeteket a továbbiakban nem hivatkozom.

25 Ferdinand Peroutka (1895–1978), liberális, „pragmatista” újságíró, 1924–1939 között a *Přítomnost*, 1945–1948 között a *Dnešek* szerkesztője, 1948-ban emigrált, a Szabad Európa Rádió cseh adásának vezetője lett.

26 Szvatkó szó szerint fordítja franciából a *littérature comparée*-t, amely Paul van TIEGHEM sokat forgatott kézikönyvének címe: *La littérature comparée*, Paris, 1931.

27 A kisebbségi lét e metaforáját elemezte CS. GYÍMESI Éva, *Gyöngy és homok*, Bukarest, 1991, Uő, *Honvágy a hazában*, Bukarest, 1994.

A romantika mint stílus születésének irodalmi-zenei összefüggései

Nemhiába nevezték Joseph Haydnt – éppen az alkotó korszaka utolsó szakaszában írt nagy vokális zeneműveinek köszönhetően, a „zene Rousseau-jának”,¹ aki a természethez való visszatérést hirdette. Maga Jean-Jacques Rousseau, a romantika legnagyobb úttörője az európai irodalmakban, jelezte előre az új zene megteremtésére irányuló törekvést – a Barokk címszó alatt, 1768-ban zenei szótárába feljegyzett, lesújtó kritikájával. Azt írja, hogy a barokk zenét „zavaros harmónia, nyers és nem egészen természetes melódia, nehézkes intonáció és erőltetett tempó” jellemzi.² Saját elméleteinek elfogadtatásához maga alkotta szerzeményekkel próbált hozzájárulni; a *Falusi jó*s című zenedrámája (Le devin du village, Fontainebleau, 1752) a Singspiel elődje, amely a klasszicista korszak népszerű zenei drámairodalmában már közel áll a romantikához.³

Egy szélesebb folyamat alkotóeleméről van szó, amikor a klasszicista módon kicsiszolt nápolyi zenei stílust egy nyersebb, realisztikus, újnápolyi buffo opera és a bécsi Singspiel váltják fel. A Singspielhez vezető út kezdetén áll az angol és a francia vígopera is, ezeket a XVIII. század végén a bécsi Singspiel követi, a dalokkal tarkított népi komédia, amely specifikusan a csodálatos, dalokkal kísért népi mesejátékokban is megjelent.⁴ Ezekből a hagyományokból táplálkoztak az olyan jelentős zeneművek is, mint Mozart *Szöktetés a szerájból* és *A varázsfuvola* című operái.

A különböző árnyalatokban megjelenő, dalokkal kiegészített népi mesék, a tündérországban játszódó meséktől kezdve a realisztikus elbeszélésekig, vagy a mesebeli motívumok és a lovagjátékok összekapcsolása jelentették a legmarkánsabb vonalat, amely az akkori közép-európai színházban a népi és félnépi barokk kultúrát a romantikus kultúrával kötötte össze. A mesékben erős szociális jegyek csendülnek fel; különböző erdei tündérek és hegyi manók teszik jóvá a legszegényebbek és a legszerencsétlenebbek ellen elkövetett emberi igazságtalanságokat, például a Bécsben és Pesten élt cseh zeneszerző, František Vincent Tuček operáiban és Singspieljeiben. Ezen mesejátékok népi varázsa még a romantikus dráma kezdeti korszakában hatott erőteljesen; közvetlenül ezekhez kapcsolódik Csehországban J. K. Tyl néhány drámai meséje.

A népi mesékkel és ezek korai romantikus adaptációjával kapcsolatosan, amelyek nagyfokú stilizációval tűnnek ki Tieck, Pfeffer és mások novelisztikája szellemében, meg kell említeni a németül alkotó magyar író, Mailáth János *Magyarische Sagen und Märchen* című művét (Brno, 1825), amely a lovagi várak és középkori kolostorok titokzatos jelképességével, valamint arisztokrata és népi hőseinek romantikus szenvedélyességével a brnói környezetben keletkezett, első, valóban romantikus alkotások egyike. A *Willi tánca* (Der Willi-Tanz) című vámpír-monda, amely bevezeti Mailáth magyar mese- és mondagyűjteményét, már a tánc és az irodalmi ábrázolás összekapcsolását alkalmazza a korai romantika drámai meséiben, amelyekben a bécsi népi drámák és a Singspiel bővelkedtek a XVIII. és XIX. század fordulóján.⁵

Persze, meg kell említeni, hogy nem Közép-Európa volt az a terület, amely népi meséivel és a Singspiellel elsőként jutott el a romantika küszöbére. Már a XVIII. század első felének angol irodalmi szentimentalizmusa tartalmazta a romantika műfajának néhány csírasejtjét, főként az angol szentimentális költészetben. A XVIII. század első felének angol irodalmi szentimentalizmusa eszmei értékeit és zsánerjegyeit teljes mértékben csak a XVIII. és XIX. század fordulójának zenei klasszicizmusa közvetítette Közép-Európa felé. Ennek fontos bizonyítéka Beethovennek a skót balladák iránt tanúsított érdeklődése, de a legjelentősebb példát Joseph Haydn nagy vokális zeneszerzeményei jelentik. Az évszakok zenéjét 1801-ben James Thomson *The Seasons* (1730) című versgyűjteménye alapján komponálta, amely az angol szentimentális naturalis költészet legjelentősebb alkotásaihoz tartozik. Nem véletlen, hogy a XIX. század elejének cseh irodalmában is, a romantika első megnyilvánulásaival kapcsolatban, először Josef Jungmannnál és társainál találkozunk az angol szentimentalizmus kultuszával.

Jungmannnak az angol szentimentális irodalomból való fordításain kívül (Gray, Pope és mások) külön ki kell emelni Milota Zdirad Polák *A természet magasztossága* (1819) című lírai leíró költeményét, amelyből már 1813-ban szemelvények jelentek meg *A természetesség magasztossága* cím alatt Hromádka bécsi folyóiratában, a „Szépművészetek szárnypróbálgatásai”-ban (Prvotiny pěkných umění). Polák munkásságának mintaként szolgált Thomson *Évszakok* című alkotása is, amely főleg Brockesnél, Hallernél és Ewald Kleistnél, a német naturalista deizmus képviselőinél talált visszhangra, akikre Polák is hivatkozik. Polák költeménye homlokegyenest különbözik a kortárs Puchmajer-iskolához tartozó alkotók – cseh klasszicista-szentimentális, valamint rokokó-anakreóni költészetének – színtelen eszmei és formális értékeitől, és egy határozott lépést jelent a romantika irányába.⁶

Az angol irodalmi szentimentalizmus már keletkezése idejében a hazai angol környezetre hatott legerőteljesebben. Az első, nagy nemzetközi visszhanggal kísért, valóban népi opera a *Koldusopera* (The Beggars Opera, 1728),

John Gay értékes irodalmi szövegével, amely az angol vígopera csúcspontját jelenti. Egyik kezdeményezője Angliában maga Jonathan Swift volt, és az opera szöveggönyvét a szentimentális irodalom kiemelkedő képviselője és a romantika úttörője, Henry Fielding írta.⁷ A vígopera Franciaországban is, Jean-Jacques Rousseau, a romantika élenjáró hírnökének kezdeményezésére kezd fejlődni (eltérően a nagy klasszikus operától). A romantika jeles úttörőinek érdeklődése a népi daljáték fejlődése iránt Angliában és Franciaországban arra mutatott – legyen szó az angol típusú balladisztikus operáról vagy a francia típusú opéra comique-ról –, hogy a népies elemhez való közeledésben a további fejlődés tényezőjét látták.

Ez a kultúra területén jelentkező demokratizálódás iránti igény segítette elő a romantika megszületését is. A romantika a zenében való megjelenésében nagy jelentőséggel bírt – a nagy francia forradalom által foganatosított – zenei kultúra demokratizálódása. Jelentős a népi zenei ünnepek, forradalmi dalok kultusza és a forradalmi ihletésű opera, amelyet legerőteljesebben Cherubini *Démphoonja* (1788) jelez előre, a szabad ember gondolatával, aki saját sorsát irányítja.⁸ Nem véletlen, hogy a francia forradalom szabadságeszméi nagymértékben járultak hozzá a korai romantikus költészet fejlődéséhez és a zenében is kifejezésre jutottak. A romantika „előjátékát” például Schiller *Örömdája* (1785) jelenti, amelyet – a nagy francia forradalom eszméihez való vonzódás szellemében – Ludwig van Beethoven zenésített meg 1822-ben, ezt a jelentkező romantikusok generációja számára *Fidelio*⁹ című operája is közvetíti.

A nagy francia forradalom lezárja az előző korszakokban megindult folyamatot. A népi költészet iránti érdeklődés például már a XVI. században, a reneszánsz fénykorában jelen van, kultusza viszont elsősorban az angol és német közegben honosodik meg, a XVIII. század második felében; miközben az angol Percy és Macpherson itt megelőzik Herder ismert kezdeményezését, az ő figyelmének a középpontjában már a népdal található. Herdertől származik a Volkslied szakkifejezés is a XVIII. század hetvenes éveinek elejéről. Keletkezéséhez, közvetve, többek között, a német anakreóni költészet is hozzájárult, mint ahogyan ezt például Gleim *Lieder für das Volk* című kötete is jelzi 1772-ből.¹⁰ A népdalok és műdalok zenei és irodalmi része közötti összefüggés már a fiatal Goethét is érdekelte; nagy jelentőséggel bírt egyik versgyűjteménye, a *Lieder mit Melodien*, amelyet már 1768-ban megalkotott.¹¹

A klasszicizmus és a romantika közötti összefüggés, valamint az átmenet megítélése érdekében sokat jelentettek Herder elképzelései a zene szerepéről a lelki érzelmek felkeltésében.¹² Herder idejében már kezdik elhagyni a művészet természet-követéséről szóló korai szentimentális elméleteket, és a lelki érzékenységet hangsúlyozzák a csupán érzéki reakciókkal szemben. Ezeket a kezdeményezéseket főleg Goethe fejlesztette tovább, aki 1810 körül megfogalmazta azt a követelést, hogy a vokális zene képezzen szimbolikus for-

mát a költői szubsztrátum kifejezésére, és ezáltal járuljon hozzá a zenemű tartalmi komponensének növeléséhez.¹³

A zene és a költészet egységének gondolata később a romantika fiatal német képviselőinek, Franz Schubertnek és Robert Schumann-nak az eszményévé vált. Schubert érdeme, hogy a dal lett a német romantika egyik legjelentősebb megnyilvánulása. Schubert irodalmi ihletésére jellemző, hogy 121 dalát Goethének és Schillernek a verseire komponálta. Hasonló a helyzet Robert Schumann-nál is, aki dalainak megalkotásakor különösen Heinrich Heine verseire összpontosította figyelmét. A népdalokból indult ki szimfonikus műveiben Felix Mendelssohn-Bartholdy is, de dalokat Carl Maria Weber és mások is írtak. Mint ahogy ezt Felix Mendelssohn-Bartholdy példája is mutatja, a folklórból merítő inspiráció átlépett a népdal és egy nemzeti kultúra szféráján; mint ismeretes, a szláv folklór például Schubert zongoraműveinek is fontos ihletforrása volt.¹⁴ A romantika fent említett német követői között igen érdekes Carl Maria von Weber esete, aki a *Singspielen* át jut el a romantikához, amelynek hagyományait kezdetben maga is fejlesztette. A *bűvös vadász* (1820) című operáját ezután már egyenesen „romantikus operának” nevezte.¹⁵

A romantika német követőinek figyelmét, amely műdalok alkotására irányult az ismert szerzők mintájára (Goethe, Schiller, Heine, Chamisso), valamint a szöveg iránti tiszteletüket, már Christoph Wilibald Gluck korábbi reformkezdeményezései hívták életre. A drámai őszinteség és az érzelmek szabad kinyilvánítása iránti igény Glucknál a romantika esztétikai elveinek átvételével jelentkezik, megteremtését, Gluckkal kapcsolatban, a XIX. század elején a zenét az irodalommal összekötő két művész, a korai romantika képviselői, Jean Paul és Ernst Theodor Amadäus Hoffmann készítették elő, akik ábrándozást és szürrealitást vittek a romantikába. A zenében megnyilvánuló romantika esztétikájának igazi megteremtője ismét olyan valaki, aki egy személyben költő és zeneelméleti szakértő. Christian Friedrich Daniel Schubart alapító munkája, az *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* 1806-ban jelenik meg, tizenöt évvel a szerző halála után, mint a zenei romantizmus esztétikai előszava.¹⁶

A „romantikus” kifejezés keletkezése már a XVIII. század második felére tehető, amikor a romantikus irodalom és zene létrejöttét nemcsak Rousseau és Voltaire eszméi, valamint Herder elméleti munkássága, hanem a korabeli német esztétikusok, Heinrich Engels, Friedrich von Dahlberg és mások munkái is előkészítették. 1796 és 1797 között a „romantikus” kifejezést már Schiller alkalmazta irodalmi művek jelölésére Goethével való levelezésében, sőt, 1807-ben a „romantisch” címszó bekerült a *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik* című zenei kézisztárba.¹⁷

Az irodalom és a zene kontextusa Oroszországban is érvényesült a romantika születésénél. Itt is jelentkeztek az európai kulturális fejlődés általános

törvényszerűségei, igaz, néhány speciális vonással. A XVIII. század utolsó harmadának erősen fejlett orosz szentimentalizmusa is az angol irodalmi szentimentalizmusra támaszkodott (Richardson, Young és mások). Szintén Rousseau-nak *Az új Héloïse* című munkájából indult ki, és a szentimentalizmus első megnyilvánulásai itt az ún. orosz episztoláris regénnyel társultak, amely Oroszország londoni nagykövetségének néhai tisztviselője, *Fjodor Alexandrovics Emin Ernest és Doravra levelei* (1766) című művével vert gyökeret az orosz irodalomban.¹⁸

Az orosz környezetben igen korán érvényesültek a Singspiel típusú daljátékok. Rousseau *Le devin du village* című vígoperájának témája és *A varázsló molnár* (Meľnyik koldun, 1779) című daljáték témája igen közel állnak egymáshoz, az utóbbi szövegét Ableszimonov, zenéjét Szokolovszkij írta; de említésre méltó még Michail Martinszkij *Pétervári bazár* (Szanktpetyerburgszkij gosztinyj dvor, 1780) című művének témája is, amely már a városi színház megteremtésére irányuló kísérlet. Jellemző, hogy ezek a daljátékok Moszkvában születtek, oppozícióban a pétervári, kifejezetten arisztokratikus kultúrával. Moszkvában találkozunk a XVIII. század vége felé Michail Dmitrijevic Csulkov első orosz népdalgyűjteményeivel. Ezek a königinhofi kézirat szerzőire és František Ladislav Čelakovskýra – Csulkov gyűjteményén kívül az *Új általános énekeskönyvre* (Novij vseobscsij pjesennik) 1810-ből – hatottak erősen, amely a cseh Jan Prač népszerű, Pétervárbán kiadott gyűjteményéhez kapcsolódik. Ezek, Trutovský gyűjteményeivel együtt, jelen voltak a gyakran kifejezetten szentimentális jellegű, orosz városi lírai dalköltészet keletkezésénél.

Az orosz kultúrában a romantika megszületéséhez – a szentimentális zenei-irodalmi vonatkozásokon, valamint a népköltészet és a zene iránti érdeklődésen kívül – a népies orosz népköltészet legkiemelkedőbb alkotásaihoz tartozó népmesék és mitológiai témájú mondák világát is magába foglaló lovagregény és kalandregény is hozzájárultak. Irodalmi tekintélyre különösen Csulkov terjedelmes *Viccmester, avagy szláv mesék* (Pereszmesnik, ili szlavenskije szkazki I–V, 1766–1788) című műve tett szert, amely felkeltette az orosz mesék iránti irodalmi érdeklődést is. Ez legerőteljesebben Puskin romantikus alkotásaiban nyilvánult meg, amelyek az orosz zenei romantizmusra is hatással voltak.¹⁹

Az európai kultúrában a romantika születését nem csupán az irodalmi fejlődés szemszögéből lehet megközelíteni, hanem tudatosítani kell egy sor további, társadalmi és kulturális tényező szerepét is. Tanulmányomban megkísérlem a romantika születésének problematikáját annak irodalmi és zenei összefüggéseiben vizsgálni. A romantikához vezető út kezdetén a reneszánsz áll, a népzenei kultúra iránti érdeklődéssel és azon igyekezettel, hogy a zenei megjelenést művészileg igényes irodalmi szövegekkel támassza alá. Később, a XVIII. században, a romantika fejlődésére nagy hatással volt az

angol ballad-opera, a francia opéra comique és a bécsi Singspiel is. Úgyszintén jelentős az angol irodalmi szentimentalizmus öröksége is, amelyet az európai irodalmak felé gyakran a zenében tükröződő klasszicizmus közvetített.

A zene és az irodalom egysége, amellyel már a reneszánsz idejében is találkozunk, amelynek szentimentális arculatát a klasszicizmus újítja meg, a klasszicizmus által a kezdődő romantika felé közvetített követelmények egyike. A Herder elméletében meghatározott népköltészeti kultusz is jelentős szerepet játszott a romantika születésénél; a népdalkutatás az irodalmi és a zenei kultúra fontos összekötője lett, és a zenei és irodalmi folklór iránti, soha nem látott érdeklődéshez vezetett, ami a romantikus szemlélet egyik kifejező jellegzetességévé vált. A romantika megszületésére jelentős hatással volt a nagy francia forradalom is, mindenre kiterjedő demokratizmusával, amely egyformán hatott korának zenei és irodalmi alkotásaira.

1 Lásd A. SEEGER, *Joseph Haydn*, Leipzig, 1961, 140.

2 Vö. J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de la musique*, Paris, 1768, 41.

3 Lásd W. EISENMANN, *Wer komponierte d. „Devin du Village“?* Schweizerische Musikzeitung, 112; J. F. STRAUS, *Jean Jacques Rousseau, Musician*, Music Quaterly 64, 1978 stb.

4 Vö. pl. M. COOPER, *Opéra comique*, Paris, 1949; O. ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien, 1952, Uő, *Die romantisch-komischen Volksmärchen*, Darmstadt, 1964; R. FISKE, *English Theatre. Music in the 18th Century*, London, 1973; A. ABERT, *Die Oper zwischen Barock und Romantik, Ein Bericht über die Forschung seit dem Zweiten Weltkrieg*, Acta Musicologica 49, 1977 stb.

5 Ehhez a problematikához szintén vö. F. WOLLMAN, *Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské*, Národopisný věstník československý, 1920, 1921, 1923, 1926.

6 Vö. J. MUKAŘOVSKÝ, *Polákova „Vznešenost přírody“ = Kapitoly z české poetiky 2*, Praha, 1948, 91–176.

7 Ehhez vö. pl. F. KIDSON, *The Beggar's Opera, its Predecessors and Successors*, Cambridge, 1922; G. HANDLEY-TAYLOR, *Fr. GRANVILLE BARKER, John Gay and the Beggar's Opera*, Hinrichsen's 9th Music Book, 1957.

8 A francia forradalmi operához lásd pl. W. DEAN, *Opera under the French Revolution*, Proceedings of the Musical Association 94, 1967/1968.

9 Vö. W. HESS, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*, Zürich, 1953. Szintén lásd J. BOYER, *Le „romantisme“ de Beethoven*, Paris, 1938.

10 Vö. A. BACH, *Deutsche Volkskunde*, Heidelberg, 1960, 43; W. WIORA, *Das Alter des Begriffes Volkslied*, Die Musikforschung 23, 1970, 420–428.

11 Lásd G. KAISER, *Geschichte der deutschen Literatur. Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730–1785*, Gütersloh, 1966, 80. Szintén vö. K. VIETOR, *Der junge Goethe*, 1. kiadás: 1950.

12 Vö. W. WIORA, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik = Im Geiste Herders*, Kitzingen, 1953; újabban Z. LISSA, *Znaczenie filozofii J. G. Herdra dla romantyzmu muzycznego*, Muzyka 17, 1972.

13 Lásd a Klassik címszót F. Blumétól a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*ban (a továbbiakban MGG), B. 7, Kassel–Basel–London–New York, 1958, 1030–1036.

14 A német korai zenei romantikához vö. különösen F. BLUME, *Romantik = MGG*, B. 11, Kassel–Basel–London–New York, 1963, 785–802; L. S. SIEGEL, *The Influence of Romantic Literature on Romantic Music in*

Germany during the First Half of the 19th Century, Boston, 1964. Továbbá St. WALSH, *The Lieder of Schumann*, London, 1971, New York, 1972; G. MOORE, *Schubert's Lieder-zyklen*, Tübingen, 1975; MARGGRAF: *Franz Schubert und die slawische Folklore = Hudba slovanských národů*, Brno, 1981 stb.

15 Vö. A. H. GERAS, *A Study of „Der Freischütz“ by Carl Maria Weber*, Evanston, 1968.

16 Lásd P. HOWARD, *Gluck and the Birth of Modern Opera*, London, 1963; továbbá J. MITTENZWEI, *Die Beziehungen zwischen Musik und Empfindsamkeit in den Romanen J. Paul's; Uö, Die Musik als „Die romantischste aller Künste“ und ihre Bedeutung in den Dichtungen E. T. A. Hoffmanns = Das Musikalische in der Literatur*, Halle, 1962; R. M. SCHAFFER, *E. T. A. Hoffmann and Music*, Toronto, 1975.

Schubartról vö. R. W. HARPSTER, *Genius in the 18th Century*, *Current Musicology*, 1973, N. 15 és az *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Hildesheim, 1969) című írásának új kiadása.

17 Lásd MGG 11, 1963, 797; R. ULLMANN, H. GOTTHARDT, *Geschichte des Begriffs „romantisch“ in Deutschland*, *Germanistische Studien*, 1927, H. 50.

18 Lásd J. MANDÁT, *Počátky ruského epistolárního románu = SPFFBU D 29*, Brno, 1982, 41–47.

19 Vö. pl. D. D. BLAGOJ, *Isztorija russzkoj literatury 18. veka*, Moszkva, 1955; J. V. KELDYS, *Russzkaja muzyka 18. veka*, Moszkva, 1965; *Svazky, vztahy, paralely. Ruská a česká hudba*, Brno, 1973; *Československo-ruské a československo-sovětské vztahy v hudbě*, Ostrava, 1981.

József Attila 1933. június*

A biográfia, a pályarajz-készítés egyik nagy tehertétele a folyamatosság kimondott vagy kimondatlan követelménye, az a feltételezés, hogy egy nagy alkotó életét vagy művészi tevékenységét egyenletes mélységben tárhatjuk föl az olvasó előtt. Holott a művek, emberi dokumentumok, megőrzött emlékek, amelyekből a halott nagyság emberi alakja vagy alkotói teljesítménye rekonstruálható, szeszélyes gyakorisággal és nagyon eltérő információs értékkel terítik be az életpálya vagy az életmű egészét. Lehetnek esztendőök, amelyekről alig maradt fenn érdemleges megjegyezni való, lehetnek remekművek, amelyeknek előkészületeit, keletkezését sűrű homály fedi, s ezt a meg-megújuló megfejtési kísérletek alig-alig oszlatathatják el. A dokumentumok és emlékek gazdagsága vagy szegénysége igen gyakran nem attól függ, hogy egy fordulat fontos volt-e a szerző életében, avagy egy mű jelentősnek, időtállóknak bizonyult-e vagy sem.

Az életrajzíró és a pálya egészének áttekintője, különösen, ha a részletezés igényével közelít az életfolyamat vagy a mű egészéhez, folyamatos kompromisszumokra, áthidalásokra kényszerül, ki van szolgáltatva az anyag mennyiségi és minőségi szeszélyeinek. Az igazi veszteség mégsem ebből adódik, hanem abból, hogy a bőséggel rendelkezésre álló adalékokat sem aknázhatja ki a bennük rejlő lehetőségek mértékében, mert nem időzhet egy-egy ponton a kedve szerinti ideig, s hogy az elbeszélés iramát tarthassa, le kell mondania bizonyos jelenségcsoportok megfelelő figyelemmel történő körüljárásáról. Vannak ugyanis olyan időpontok vagy hosszabb időszakok, amelyekről a történelem szeszélye valamilyen okból sok tanulságos és kiaknázható ismeretet halmozott föl, vannak művek, amelyek alakulástörténete a szerencsés véletlen folytán számos vonatkozásban igen jól követhető. Ha tehát életregény helyett a beszélyt választjuk, ha a nagy egésről lemondva egy epizód elmesélésére vállalkozunk, van esélyünk arra, hogy a költői személyiség mélyebb régióiba is leereszkedhessünk, a mű alakulását alaposabban szemügyre vehessük. 1933 júniusa ilyen kivételes pillanat József Attila pályáján, s az *Óda* című nagy költemény a sors kegyéből jóval többet

* Részlet egy készülő hosszabb tanulmányból.

tár föl magából, mint a költő annyi más hasonlóan jelentős alkotása. Ahhoz azonban, hogy egy ilyen vállalkozásba fogjunk, meg kell szabadítanunk magunkat egy fóbától, amelyet a jelenlegi irodalomtudomány alakított ki a szakma művelőiben. A művek olyan értelmezésének hitelét, amely kisebb vagy nagyobb mértékben ráhagyatkozik életrajzi és kortörténeti információkra, napjainkban több-kevesebb gyanú lengi körül. A tudományos divatok széljárására érzékeny kutatónak könnyen inába száll a bátorsága, s hajlik arra, hogy az effajta előítéleteknek igazat adjon. Az 1933 júniusához és az *Óda* történetéhez hasonló különleges alkalmak mégis megszédítik akár a jó hírére oly kényes szakembert is. Az érdekes adalékok, sugallatos tények kínálkozó sokasága láttán fölvetődik az emberben: Hátha mégis lehet érvényes következtetéseket levonni a szövegre nézve az életrajzi és kortörténeti kontextus ismeretéből? Hátha olykor-olykor építhetők hidak biográfia és műelemzés között? Hátha van lényegi összekötő kapocs életrajzi én és lírai hős között? Hátha magához hasonította az utóbbi az előbbi, s például 1933 júniusát leírva egy olyan patetikussá, ünnepivé emelkedett tartamot idézünk föl, amelyet az *Óda* világrajövetele különített el a mindennapok profán idejétől? A táj, ahol a mű fogant és részben íródott, Lillafüred, mindenesetre az olvasói emlékezetben is, de emléktáblán megörökítve,¹ intézményesen is szinte szent ligetté, az *Óda* születési helyévé vált. Lehetséges-e életrajzot és korrajzot rekonstruálva belül maradnunk a mű auráján? Mindezek a kételyek, bizonytalanságok felbátorítanak arra, hogy kísérletet tegyék a mű olyan értelmezésére, amely József Attila 1933. júniusi életrajzi, lelki, szellemi állapotának rekonstrukciójából bontakozik ki, illetve, a költemény üzenetét szerzőjének és környezetének rajzában oldja föl.

Bizonyos tartózkodással viszonyulok azokhoz a javaslatokhoz, amelyek a költő hamar félbeszakadt, tíz évnél nem hosszabb érett pályaszakaszán belül éles korszakváltásokat állapítanak meg. Az 1933-as év első fele mégis olyan időszaknak látszik, amely fontos átrendeződéseket hozott magával az egész további alkotói útra nézve. A nemzeti szocializmus győzelme Németországban József Attila politikai, világnézeti tájékozódásában is messzemenő és nagyon összetett következményekkel járó folyamatokat indított el. 1933 júniusában ezek a folyamatok már teljes erejükkel kibontakoztak, de még távolról sem jutottak el nyugvópontjukhoz.

Mára már közmegegyezés alakult ki abban a tekintetben, hogy Pákozdy Ferencnek a *Külvárosi éj* kötetről a Társadalmi Szemle 1933. februári számában megjelentetett bírálata az illegális kommunista párt vezetősége részéről a költőnek a mozgalomtól történő eltávolítását célozta.² József Attilának egy 1934. szeptember 24-én kelt, Veres Péterhez írott levele tanúsítja, hogy ezt ő maga is így érzékelte, s a bántó bírálatra ő is elfordulással reagált: „Én semmiesetre sem tartozom sem erkölcsileg, sem művészileg közéljük – bizonyára olvasta, hogy mit írt a »T. Sz.« Külvárosi éj című könyvemről. Én álmarxista,

szociálfasiszta, burzsuábérenc renegát vagyok. De költő. Ők viszont nem burzsuábérencek és nem költők. De nemcsak ők különböztetik meg magukat tőlem, hanem – amint látja – én is megkülönböztetem magamat tőlük.”³

Amikor a levélben foglaltak érvényét visszamenőleg e korábbi stádiumra kiterjesztjük, nemcsak későbbi kelte miatt kell óvatosan eljárunk, hanem azért is, mert sejthetjük mögötte egy újabb sokk, a moszkvai írókongresszusra történő meghívás elmaradásának hatását is, s lehet arra gondolni, hogy az előbbi súlyos konfliktus önmagában talán még nem váltott volna ki a költőből ilyen erőteljes reakciót. Kétségtelen, hogy a februári kritika nem idézett elő nyomban szakítást, még ha a korábban meglévő feszültségeket igen erősen föl is fokozta. József Attila, érezhető ingerültséggel ugyan, a májusi számban közzétett *Az egységfront körül* című vitacikkével még hozzászólt az *Új Harcos* című röpiratban folyó egységfront-vitához.

A válasz, ami erre az írásra Téglás Ferenc álnévvel a kommunista párt hivatalos álláspontjaként a júniusi számban megjelent, a költő és a mozgalom közötti szakítást mintegy szentesítette.⁴ A szakítás megtörténtéről a költő részéről is ismerünk közvetett bizonyítékot. A Hír című lapban július 4-én megjelent *József Attila nem hajlandó meghalni!* című riport szerzője, minden bizonnyal a riportalany hozzájárulásával egyértelmű utalást tett erre a tényre: „olyan politikai mozgalomba keveredett, amelyet a nemzeti újjászületés férfiai ilyen kiváló költőnél sem nézhetnek jó szemmel. Ettől azonban már régen távol van.”⁵ Ha ebben a „régen”-ben van is némi túlzás, annyi azért bizonyos, hogy a szakítás nyilvános bejelentésére nem egyik napról a másikra szánta rá magát a költő, döntése huzamosabb ideje érlelődhetett már. 1933 júniusa, az általunk vizsgált időszak e folyamat kulminációs szakaszának tekinthető.

A forradalmi munkásmozgalommal való kapcsolat megszakadása a személyes érintkezés területén, érzelmi szinten, a szellemi orientációban egyaránt jelentős átrendeződést hozott magával. A költő 1933. júniusi helyzetét tekintve ez a körülmény két szempontból is igen megnehezíti a lelki-szellemi térkép-vázlat készítését. Mindenekelőtt nem könnyű arra választ adni: mi maradt változatlanul érvényben a harmincas évek elején kiépített tudományos szocialista ihletésű világképéből, mi bizonyult számára megingathatatlannul szilárdnak a marxi tanításból?

Valamelyest könnyítene a helyzeten, ha pontos válaszunk lenne arra, mikor született a Korunk 1933. július–augusztusi számában publikált *Elégia* és talán még inkább *A város peremén?* A kritikai kiadás jegyzetében Stoll Béla feltételezi, hogy „a költő talán Gaál Gábor 1933. márc. 11-én kelt, verset és műfordítást kérő levelére válaszul küldte el többek közt ezt a két verset is Kolozsvárra”.⁶ Ha a feltevés helytálló, akkor mindkét hitvallás: a „történelmi materialista óda” és a történelmi materialista elégia egyaránt 1933 tavaszán, a forradalmi munkásmozgalommal való végzetes meg hasonlításával

egyidejűleg, a nemzeti szocializmus győzelme fölött érzett nagy kollektív megbotránkozás után, illetőleg közepette íródott.

Hogyan lehetséges az, hogy miközben az életben minden meginogni látszik, sem a közösségi, sem a személyes megrázkódtatás nem hagyta rajta nyomát sem az ódán, sem az elégián, a versben mind a proletár külvárossal való azonosulás, mind a munkásság történelemformáló erejébe vetett hit töretlen? „Ez a vers – írja a közeli jó barát Németh Andor *A város pereméről* – kétségtelenül a költő legtisztább és legérettebb alkotása, mely életének legharmónikusabb pillanatában, a keresztúton íródott. A felismert társadalom felől jön, melynek elnyomó törekvéseivel fölényesen szembehelyezi a nyugodt és kitisztult értelem világát, de ahelyett, hogy megállapodna, már elindul az ösztönök belső, zavaros világa felé.”⁷

Az óda szintézis-érvényéről tett megállapítást, azaz helyzetének „csilágászati” betájolását, máig a mű egyik legpontosabb jellemzésének tartjuk. Annál inkább, mert Németh joggal sorolja egyenrangú tájékozási irányként a tudományos szocializmus mellé a pszichoanalízist, amely évek óta, egyre nagyobb hangsúllyal volt jelen a költő gondolkodásában, s amely eztán csakugyan egyre fokozódó teret és súlyt követel magának a költői világképben. Csakhogy 1933 tavasza a társadalomkritika, a racionális világlátás és a mélylélektan pillanatnyi intellektuális egyensúlyba kerülése ellenére sem tekinthető József Attila „legharmónikusabb pillanatának”. Ha elfogadjuk, hogy ilyen művek csak harmonikus pillanatokban születnek, akkor keletkezésüket hónapokkal korábbra, legkésőbb 1932–1933 fordulójára kellene datálnunk. Ha viszont a filológiai adatszerűséget tartjuk szem előtt, akkor ezek a valóban „legtisztább, legérettebb alkotások” nem a lélektani realitást tükrözik, hanem szellemileg fölébe kerekednek annak a nagyon is zavaros, ellentmondásokkal teli állapotnak, amelyben a szerző mindennapjait élte.

Van olyan adatunk, egy költőtárs, Berda József emlékezése, amely a vers korábbi születése mellett szól: „Mikor volt a balatoni írókongresszus, akkor is egy szobába, hármásban voltunk egy szobában: József Attila, Erdélyi József és én, hármásban... Siófokon, a Fogas szállóban... Az is érdekes, József Attila akkor felolvasta ezt *A város peremét*. Látod, ez az igazi népi proletár hang, mondja Erdélyi József Attilának, mert az fölolvasta *A város peremét*.” Füsi József, aki Berdával az interjút készítette, rákérdezett: „*A város peremén*, ezt ott írta?” Berda válasza: „Tudomásom szerint ott írta. Ez 932-ben volt, szeptemberben. Ott olvasta fel. Azt mondja, ez az igazi népi, proletári hang, mondotta az Erdélyi József elismeréssel. Nagy hódolattal, tisztelettel.”⁸

Az emlékezés hitelében lehet kételkedni. Ha az 1932. szeptember 4–11. között tartott balatoni íróhét idején már készen volt *A város peremén*, akkor miért nem közölte József Attila az év októberében megjelent *Külvárosi éj* kötetben? Az ok nem lehetett az óda forradalmi hanghordozása, hiszen a *Külvárosi éj*ben jelent meg, többek között, a *Munkások* is. Netán azért, mert a

kötet kéziratát a költő már előbb lezárta? Vagy a felolvasott szöveget nem tekintette még végleges változatnak? Esetleg Berdát megcsalta emlékezete, s a költő nem ezt, hanem a kötet címadó versét olvasta föl Siófokon? A költőtárs emlékezése azért érdemel mégis megfontolást, mert megerősíti azt a feltevésünket, hogy *A város peremén* harmonikusabban illeszkedik egy olyan alkotói szituációba, amelyet még sem a náciizmus uralomra kerülése, sem az illegális párttal való szakítás nem árnyékol be. Ellenpéldánk lehetne az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról*, amelynek történelmi optimizmusa a vele szemben megfogalmazott súlyos aggodalmakkal folytatott polémiaiban győzedelmeskedik. Ilyen kételynek leghalványabb nyomát sem találjuk a történelmi materialista ódában.

Nem kevésbé nehéz ellentmondásmentes választ adni arra a kérdésre, hogy a politikai-világnézeti orientációmódosulás milyen új szellemi tendenciák előtt nyitotta föl a zsilipeket? Fel lehet-e már ekkor fedezni a demokratikus szocializmus felé tett fordulat első jeleit, amelynek markáns, meghatározó jelenlétével 1934 őszétől kell számolnunk? Vagy ellenkezőleg: a nemzetközi munkásmozgalom válságából 1933 derekán, második felében még egy nem kevésbé szélsőséges, csak éppen más összetételű irányzat, a „nemzeti kommunizmus” fából vaskarikája segítségével keresi a kiutat a költő? Vajon a bolsevizmussal történt szakítása ezzel épp ellentétes irányban: a polgári barátok és polgári-liberális eszmék felé történő nyitást tett lehetővé? Nem hiú kérdések ezek, minden megjelölt irány jelenlétére találhat bizonyítékokat 1933 júniusában, aki keres...

Tudjuk jól, hogy József Attilát a forradalmi munkásmozgalommal történt meghasonlása végül a demokratikus szocializmus táborába vezette, vagy legalábbis ehhez az irányhoz közelítette. A kommunista körökkel kirobbant nyílt konfliktusának kezdetén, 1933 júniusában eme új irányvétel tüneteit mindazonáltal még korai lenne fürkészni. Erdei István, József Attila hódmezővásárhelyi szociáldemokrata beállítottságú, Mónus Illéssel kapcsolatban álló ismerőse nagyon világosan kifejti emlékezésében, hogy a költő 1932-ben következetesen visszautasította a szociáldemokrata párt vezetőinek közeledési kísérleteit, állásajánlatait, arra hivatkozva, hogy „ő túl van a Szocialista Internacionálé világnézetén”. Ez volt a helyzet Erdei szerint még 1933 őszén is. „Számos régebbi s újabb visszaemlékezés is megerősíti azt, hogy 1934 nyarától, őszétől jött létre intenzív kapcsolat József Attila és Mónus Illés között” – jelöli ki Agárdi Péter, a költőnek a pártvezetővel való, a szociáldemokrata orientáció kezdetét jelentő személyes érintkezése feltehető időpontját.⁹

Az egységfront körül című József Attila-vitacikk 1933 tavaszán tökéletesen alátámasztja Erdei emlékezését. A cikk, ahogyan Agárdi megállapítja, csakugyan „kétfrontos”, tehát „a munkásmozgalom mindkét szárnyát, kommunista és szociáldemokrata vonulatát egyaránt felelőssé teszi a fasizmus

németországi hatalomra kerülése és európai előretörése miatt”, s ami a mi szempontunkból fontos: nemcsak az illegális kommunista párt Téglás álnevű írója bélyegezte szociálfasisztává a vitacikk szerzőjét, de „az MSZDP szervezeteiből és a szakszervezetekből is kitiltották az *Uj Harcost* József Attila cikke miatt”.¹⁰ A költő, nem először életében, fejfel ment a falnak, magára haragította mindkét pörös felet. Az elmagányosodás folyamatában, a hidak felégetésében tehát 1933 júniusa fontos állomásnak tekinthető. A kommunista munkásmozgalommal való szakítással nem járt együtt azonnali kapcsolatteremtés a II. Internacionálé pártjával.

Lengyel András a költő védelmében írott, fentebb idézett interjút, valamint *A csodaszarvas* című költemény publikációját a nemzeti kommunista kalanddal hozza összefüggésbe, úgy értelmezve az új orientációt, mint a nácizmus győzelmétől s a nemzetközi munkásmozgalom kudarcától megzavart embernek a nemzeti szocializmus nem-hitleri, a német munkásmozgalomban gyökeret vert változatával való kacérkodását. Ezek szerint József Attila megőrizte volna radikális társadalomkritikáját és a fennálló helyzeten való forradalmi változás szükségességébe vetett hitét, csak ezt nemzeti keretekben, bizonyos korporatív szellemiséggel képzelte volna el.¹¹ Ezzel a feltételezéssel szemben két ellenvetésem van. Egyrészt túl korainak vélem a nemzeti kommunista kalandnak 1933 nyarára keltezését, másrészt pedig óvnék attól, hogy ennek, a Rátz Kálmán nevéhez fűződő, egyelőre eléggé homályosan ismert törekvésnek a tartalmát olyan erősen kössük a nácizmus bármelyik változatához.

A költő 1933 júniusában rekonstruálható szellemi beállítottságával ugyanis igen nehezen egyeztethető össze az a képlet, amely Lengyel András feltételezése szerint egy valamicskével későbbi időintervallumban rövid időre áthatotta a költő gondolkodását. Ez év tavaszán kapcsolatteremtésében és szellemi tevékenységében egyaránt biztos jelei vannak egy, a kérlelhetetlen osztályharcos, vagy bármi módon militarista irányultsággal szemben a polgárság, a polgári értékek iránt toleránsabb, nyitottabb szellem térnyerésének.

Az *Óda* első megjelenési helye, a Nyugat augusztusi száma is sokatmondó. József Attila a folyóiratnak, amelynek szerkesztőjét saját bevallása szerint is „durván megtámadta”, hosszú évek óta először, egy 1932. október 6-i keltezésű tapogatózó, de némileg még tartózkodó hangú levelében küldött verseket. Igaz, a jég már ezt megelőzőleg, 1932 elején megtört, amikor a költő hozzájárult, hogy két verse a Babits szerkesztette *Uj Anthológiába* „díjtalanul felvétessék”. Az őszi kapcsolatteremtés a folyóirattal nem járt sikerrel, s a költő ezt követően 1933. március 2-án kelt levelében küldött újra verseket. A Babits iránti „tisztelete jeléül” felajánlott „Téli Éjszaka”(sic!), amely „mintegy két hónapja kiszedve hevert” a Pesti Naplónál, végül is március 19-én megjelent, a Nyugat pedig a másik küldött verset, a *Lassan, tűnődve* címűt közölte április 1-jén.¹²

Ez nem következhetett volna be, ha a költő nem kezdeményezte volna régi konfliktusának feloldását azzal a Babitscsal, akinek 1930-as *Egy költőre* című versében azt is szemére vetette, hogy „nem vivódik emberül / a népek nyomorával!”, valamint, hogy „nem bú, nem baj őneki, / hogy oszladozó felhő / ez édes nép”. A személyes közeledés szükségképpen együtt járt e türelmetlen elvi álláspont részleges feladásával vagy legalábbis árnyalásával. József Attila először ugyan – alighanem kényszerből – súlyos anyagi gondjainak enyhítése érdekében kereste föl levelével a Baumgarten Alapítvány gondnokát (1933. jan. 28.), a segély kiutalását megköszönve azonban, március 2-án kelt levelében személyes hangra váltott át, annak rendje-módja szerint megkövette idősebb társát.

A folyamatnak, amely az év kora tavaszán jutott túl a diplomáciai stádiumán és érte el a mélyebb érzelmi rétegeket, valamint a világnézet övezetét, ha hinni lehet Berda József emlékezésének, 1933 júniusában, éppen Lillafüreden volt a kulminációs pontja. Berda, aki az íróhéten szobatársa volt a költőnek, elmondása szerint erősen hortyogott, s József Attila nem tudván elaludni, inkább verset írt. „Most büntetésből fölébresztelek, mondja, büntetésből. Hallgasd meg. A Babitsról írott verset írta, hogy »magas, szikár alak, megbántottalak«, azt rögtön azon az éjjel nekem fölolvasta.”¹³ A kritikai kiadás Basch Lóránt föltevésére támaszkodva 1934 elejére teszi a Berda által idézett [*Magad emésztő...*] keletkezését.¹⁴ Vajon melyik emlékező állításának adjunk inkább hitelt?

Tény, hogy a sajtóközlemények József Attila Baumgarten-díjra történő jelölésének elmaradását a harmincas években januárban vagy februárban szinte sohasem mulasztották el felróni a kurátoroknak, mindannyiszor felszítva a mellőzött költő neheztelését Babitscsal szemben.¹⁵ Ez nem zárja ki a vers januári vagy februári születésének lehetőségét, de megkönnyíti azt, hogy rászánjuk magunkat Berda datálási javaslatának komolyabb megfontolására.¹⁶ A Babitsnak címzett töredék nagyon is jól beleillik abba a folyamatba, amely az év elején vette kezdetét, és az *Ódának* a Nyugatban való közzétételével zárult. Egy 1933. január 16-án megjelent interjúbán az újságíró kérdésére: „Valahányszor eddig kiosztották a Baumgarten-díjat, eddig mindig emlegettek a lapok...” a költő mélységes pesszimizmussal azt válaszolta: „Jövőre se fogom megkapni.”¹⁷ A más összefüggésben már idézett, július 4-én megjelent riport alig fél év múlva már ilyen magabiztosan fogalmaz: „És most, amikor a Nyugat már ismét közli verseit, tehát biztosra vehetjük, hogy jövőre megkapja a Baumgarten évdíját.”¹⁸

Az elmondottakon túl a [*Magad emésztő...*] prozódiailag harmonikusan illeszkedik a „rapszódikus” formájú versek ama trendjébe, amely a *Külvárosi éjtől* kezdve, a *Téli éjszakán*, az *Elégián* át az *Ódával* bezárólag jellemezte József Attila verstechnikáját. Igaz, az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról*, amely e sorozat részének tekinthető, csak 1934. augusztus 12-én látott napvilágot.

Az is igaz, hogy a [*Magad emésztő...*] és az *Eszmélet* IV között szövegszerű összefüggés van, elannyira, hogy a töredéket emiatt még a nagy presztízsű versciklus előzményei közé is besorolhatjuk.

Csak hogy elegendő egy pillantást vetni az *Eszmélet* versformájára, hogy megállapítsuk: a IV. vers prozódiailag elüt, nemcsak a ciklus 11 másik darabjának ritmusrendjétől, de a kritikai kiadásban [*Az „Eszmélet” előzményei*] néven összefoglalt töredékekétől is. Ha csak a szótagszámot tekintjük, megállapítható, hogy a IV. darab kivételével az összes többi ritmusterve a 8,9,8,9, 9,8,9,8-as szótagszámmra épül. A IV. vers ennek fordítottja: 9,8,9,8, 8,9,8,9. A [*Magad emésztő...*] ebből csak az első öt sort realizálja: 9,8,9,8,8. Az *Eszmélet* előzményei között az egyetlen kivétel az [*Ember, ne félj...*] kezdetű töredék lenne, 10,11,10,11,11,10,11,11 szótagszámmal, de egyrészt a rövidebb és hosszabb sorok váltogatása ugyanazon elv szerint történik itt, mint a többi előzményben, másrészt a „második strófa” voltaképpen az előbbi átírása a végleges, rövidebb szótagszámmra szabva.

Ha hitelesnek fogadjuk el Berda emlékezését, akkor akár azt a hipotézist is megfogalmazhatjuk, hogy az *Eszmélet* csíráját az 1933 júniusában írott [*Magad emésztő...*] tartalmazza. A költő kiemelte az említett öt sort töredékéből, amelynek befejezésétől és közzétételétől elállt, beépítette azt a későbbi kompozícióba, de időközben módosított a formán, s az ősváltozat kivételével, amelyet meghagyott eredeti változatában, ezt a módosított formát tette általánossá a ciklus egészében.

József Attila abbeli szándékához nem fér kétség, hogy kapcsolatát Babitscsal, a Nyugattal 1933 tavaszán rendezni kívánta, s az is kétségtelen, hogy ennek megvoltak a maguk világnézeti előzményei és következményei is. A [*Magad emésztő...*] 1933 júniusára keltezése csak annyiban módosítaná ezt a képletet, hogy a „nem vivódik emberül / a népek nyomorával!” megbélyegző kijelentést visszavonó, az idősebb költő erkölcsi hitelét szavatoló felismerést: „Pörös felek / szemben álltunk, de te szintén / más ügyben, más talaj felett / tanuskodtál, mint én” – erre az időszakra hozhatnánk előbbre. Bármint döntsön is a szövegkiadás, több más fontos biztosítékunk van arra, hogy a költő 1933 júniusában eljutott eddig vagy valamely ezzel rokon felismerésig: hogy tudniillik a polgári írástudóknak is lehet érvényes mondani-valójuk a kortársak számára, hogy a polgári értékek nem vetendők el mindenestül a proletár osztályöntudat nevében.

Amikor a költő úgynevezett „szektás” korszakát vizsgáljuk, hallgatólágosan azt feltételezzük, hogy az 1930 vége és 1933 eleje között eltelt időben tökéletesen megelégedett azokkal a válaszokkal, amelyeket részben a marxizmus klasszikusai, részben azok későbbi vonalbeli interpretációi vagy legfőljebb azok a gondolkodók (elsősorban Hegel) kínáltak az aktuális társadalmi, lélektani vagy bölcséleti problémákra, akiknek az ortodox történelmi materializmus valamilyen okból részben megkegyelmezett. Kétségtelen,

hogy a túlbuzgóság, az önként vállalt gondolkodásbeli fegyelem József Attila ekkori gondolkodását is hátrányosan befolyásolták. A fegyelmetten gondolkodó párttag eszményének azonban alighanem sohasem tudott megfelelni. Nemcsak gondolkodásbeli „izgágasága”, a végső kérdéseken való „lovaglása” miatt, amit kommunista vitapartnerei szoktak szemére vetni.

Már az *Irodalom és szocializmus*ban is kegyes csalások sorát hajtotta végre eredendő műveltségének tudományos szocialista mezbe öltöztetése érdekében, amikor például a történelmi materializmus által elfogadott Arisztotelészre hivatkozva valójában az adott politikai rendszer támaszának számító Pauler Ákos tanaira alapozta forradalmi szelleműnek szánt művészetbölcseletét. Egy rövid ideig tartó mélylélektan-ellenes (bár részben éppenséggel pauleri inspirációjú) beállítottságot követően már 1931 nyarán bűnbe esett egy „burzsoá” tannal, a freudi pszichoanalízissel, s eme vétkes kapcsolat mellett mindvégig makacsul kitartott. A bergsonizmus bűvópatakja, amely a húszas évek végén még vígan csörgedezett értekező prózájában, 1930 dereka táján eltűnik egy időre szemünk elől, de a freudi befolyás újra a felszínre hozza. Ez a bergsoni ihlet, éppúgy, mint a pauleri tiszta logika, mint majd látni fogjuk, rajta hagyja nyomát az *Ódán* is. József Attila viszonya tehát a marxista ortodoxiához mindig is többé-kevésbé problematikusnak tekinthető.

Elégtelen ezért úgy felfogni világnézetének alakulását, mint valamiféle előrehaladó kibontakozási folyamatot, mintha az ifjú érlelődése során eljutott volna a szektás, szélsőséges forradalmi szocialista álláspontig, s ezzel párhuzamosan elsajátította a marxizmus klasszikusainak tanításait. Majd pedig látásmódja árnyaltabbá, mélyebbé vált, s meghaladta ezt a fejlődési stádiumot, s belátta a demokrácia, a humanizmus, a szabadság elveinek magasabb rendű voltát. Valószínűbb, hogy gondolati fejlődése önkorrekciós dinamikával ment végbe. A polgári értékek iránt a húszas évek végén már és még megbecsülést tanúsított. Álláspontja ezután (nem először) radikalizálódott. Korábbi toleranciáját felszámolta, barátaival, pártfogóival szakított vagy elhidegült tőlük. Gondolati felismeréseit azért nem eresztette szélnek! Egy hányaduk betokozódott, más részüket forradalmi álruhába bújtatta, s így menlevelet szerzett számukra.

Forradalmi korszakát alighanem valamiféle tudati beszűkülés analógiájára gondolhatjuk el. Egyrészt személyes sérelmekből, negatív élettapasztalatokból is táplálkozó gyűlölet, legalábbis erős indulat vett erőt rajta, amelyet a magyarországi helyzet miatti megbotránkozás és éles kritika tett általánosíthatóvá. Másrészt a forradalmi úton megdönthetőnek hitt polgári társadalom helyett hamar felépíthetőnek vélt emberibb világ erős vágya és reménye terelte szűk mederbe gondolkodását. Úgy látszik azonban, hiába akarta becsapni magát, hiába igyekezett bezárkózni egy ideológiai körbe, hiába sértegette polgári barátait, hiába nyilvánította ki a velük való szakítási

szándékot, nem tudta rászánni magát arra, hogy következetes és könyörtelen szellemi és lelki öncsonkítást hajtson végre. Babitscsal leszámolt, Hatvany Lajossal ujjat húzott, Németh Andornak beolvasott, Ignotus Pállal rossz szájízt hagyó vitákba keveredett, de például Kosztolányival való baráti érzéseit nem tudta levetkőzni. Garai János gúnyverse szemére is veti ezt a gyöngéjét: „Kosztolányért lelkesül”.¹⁹

Nyilvánvaló, hogy indulatainak elpárolgása után, megrontott személyi kapcsolatainak alakítása során osztályharcos eltökéltsége felpuhult, sem a munkások tanítása, sem a mozgalmi intellektuelekkel való kapcsolat nem elégítette ki őt teljesen, vissza-visszazökkent kávéházi barátainak körébe. Így hát nem csoda, hogy hamar megkapta a mozgalomban a „burzsuabérenc” bélyeget. A szűk medret szükségképpen fesztették szét a forradalmi munkásmozgalomban szerzett kiábrándító tapasztalatai, a célok elérése elé gördült váratlan akadályok, a történelem menetének nem sejtett új irányvétele. Korábbi tudásának zárójelei felpattantak, bizonyos, ideiglenesen haszontalannak hitt korábbi felismeréseit újra kiaknáztá, befagyasztott kapcsolatait újraértékelte. Ennek a korrekciónak, ennek a részleges visszacsatolással végrehajtott pályamódosításnak az ideje 1933-ban jött el, s a folyamat júniusban már javában tartott.

Abban a nagyon komplikált viszonyban, amely a költő szellemi orientációjának marxista és attól eltérő, esetenként azzal nehezen összeegyeztethető összetevői között a harmincas évek elején megképződött, különleges helyet foglal el egy nagy német kortárs író, Thomas Mann egyik regénye. A József Attila-irodalom már nagyon korán fölfedezte azokat a szálakat, amelyek az *Ódát A varázshegyhez* fűzik. Ignotus Pál 1936 februárjában így méltatja a verset: „a bonctani hódolatnak ugyanaz a keveréke csap ki belőle, mint a Thomas Mann *A varázshegyének* gyönyörű lapjaiból, amikor a fiatal Castorp gondolatban bejárja az orosz asszony izületeit, rostjait, sejtjeit.”²⁰ Ez az analógia harminc év múltán, Heller Ágnes egyik tanulmányában fogalmazódott meg újra. Álláspontját Tamás Attila vitatta, majd a polémia lángja újra meg újra fellobbant.²¹ Mi sem kerülhetjük el a gondolatmenet egy későbbi pontján, hogy állást foglaljunk a kérdésben.

Itt azonban a regény és a vers közötti összefüggés egy olyan aspektusára irányítom a figyelmet, amely különös módon eddig még nem került szóba. Az *Irodalom és szocializmus* című, 1930–1931 fordulóján született értekezésében József Attila helyenként nagyon éles elméjű, kifinomult fejtegetésekben tárgyalja az irodalomesztétika egyes alapkérdéseit. Vannak azonban a szövegnek lehangolóan lapos, durván szociologizáló részletei is. Közöttük is az az interpretáció a legsivárabb, amelyet a költő Dos Passos *Nagyváros* című regényéről nyújt. Az értelmezés részletesebb jellemzésére itt nem térhetünk ki. Elegendő annyit megállapítani, hogy az említett időpontban, a költő szellemi odysseiájának adott fordulataánál elképzelhetetlen lett volna, hogy a

tartalom és forma dialektikájának szemléltetésére *A varázshegyet* válassza ki. Ha netán ezt tette volna, az adott premisszákból kiindulva súlyosan el kellett volna marasztalnia Thomas Mann regényét művészi, erkölcsi és ideológiai okokból egyaránt. Ahhoz, hogy Hans Castorp története ihletforrássá válhason számára, a fentebb említett önkorrekciónak be kellett következnie vagy legalábbis meg kellett indulnia gondolkodásában.

Kalandor vállalkozás lenne részletekbe menően találgatni a gondolatmenet adott pontján, melyek a találkozási helyek Thomas Mann regénye és az *Ódát* író József Attila gondolkodásmódja között. A davosi „Walpurgis-éj” eseményeit, a Madame Chauchat-val való kaland előzményeit és következményeit elmesélő részleteken túl kevés a konkrétan azonosítható utalás. Éppilyen tarthatatlan lenne azonban azt feltételezni, hogy a költőt kizárólag ez a részlet ragadta meg, a regény többi részét pedig élesen elutasította. Az analógia nem teremthető meg a főhős iránti olvasói szimpátia felébredése, a regény világába történt beilleszkedés nélkül. József Attila „befogadói horizontjának” egyik konstans elemét, forradalmi szocialista eltökéltségét tehát tanulságos globálisan szembeállítani a regény üzenetével.

A *varázshegy* atmoszférájának belélegzése a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*, sőt, részben még a *Külvárosi éj* szerzőjének is szükségképpen fuldoklási rohamokat, erős orrvérzést, elviselhetetlen fejfájást és fülzúgást, erős szívdobogást okozott volna. Az előbbi nem is ellentétben áll az utóbbiakkal, hanem úgyszólván merőleges rájuk. Hans Castorp, az élet tétlenségbe hullott féltett gyermeke és József Attila, egy mozgalom lázasan tevékenykedő harcosa, aki kiáll a munkásságért, mint a kémény, s búvik érte, mint az üldözött, nem állhatnak közös nevezőn. Az ellentétek között folytonos közvetítésben ingázó hermészi figura, amilyennek Kerényi Károly a regény főhősét látja,²² és a forradalmi kötet(ek) lírai hőse, az állásfoglaló, felfogásában mozdíthatatlan, nem alkuvó ember összeférhetetlenek egymással. A környezet nevelő hatásának kitett, tanulékony és alakítható ifjút egy világ választja el az elvek kemény, meggyőzhetetlen, a vitákban igaza mellett a végsőkéig kitartó emberétől.

Egyik oldalon szociológiai-politikai alapozású értékrend, amelyben a munkás, a forradalmár, a kizsákmányolt áll szemben a henyével, a reakcióssal, a kizsákmányolóval. A másikon a tétlenség felértékelődik a munkával, a kivonulás a részvétellel szemben. A betegség, a halál közegében vagyunk, amelyben az egészségesek szempontjai háttérbe szorulnak. A világ egészen más kategóriák szerint tagolódik, mint – mondjuk – Dos Passos regényében. Egyszerre vagyunk egy fenti régióban és az alvilág előszobájában, épp csak nem a síkföldön, a tettek mezején tartózkodunk. A polgári mindennapok életszabályainak érvénye függőben van. A vagyon, az anyagi erőforrások itt is érvényesítik befolyásukat, de áttételesen és ezek az áttételek kiiktathatatlanok. Az emberi közösség politikai-világnézeti ellentétekben megfogal-

mazható nagy kérdései nem hiányzanak, de nem is azonosíthatók egy az egyben a síkföldi megjelenési formáikkal: szublimáltabbak, lényegszerű tisztaságukban mutatkoznak.

Sorolhatnánk még az oppozíciókat, amelyek a harmincas évek elejének József Attiláját szembeállítják Thomas Mann világával. A regény iránti érdeklődés, elolvasásának ténye már eleve feltételezi, hogy a költő gondolkodásában megindult az átalakulás folyamata, amelyet egyébként a Babits-hoz fűződő kapcsolatának egyidejű alakulását vizsgálva is konstatálhattunk. Az olvasmányélmények Tamás Attila által joggal kifogásolt túlbecsülésének hibájába esnénk, ha feltételeznénk, hogy az átalakulást *A varázshegy* idézte elő, de az olvasmányélmény kétségkívül elősegítette a folyamat előrehaladását, meggyorsulását, s nem kétséges, milyen irányban. Aki *A varázshegyet* elismeréssel olvassa, akire Hans Castorp nagy monológjai hatással vannak, aki az ő szerepébe bele tud helyezkedni, azt már aligha tekinthetjük a bolsevizmus iránt fanatikusan elkötelezett írástudónak. Nem kell azt hinnünk, hogy József Attila feladta a társadalom gyökeres átalakításának programját, hogy a polgársággal szembeni fenntartásait felszámolta. Épp csak az állásfoglalás korlátolt magabiztossága, kívülről vezérelt volta szűnt meg. Eloldotta magát egy korábban szilárdnak hitt tekintélyi elvtől. Keményen, de árnyaltan és megértésre való készséggel, legalábbis ilyen igénnyel ítélkezett. Gondolkodása újra forrongásnak indult.

A vers születése

Így érkezett el 1933. június 10., az Írók Gazdasági Egyesülete által a Miskolc melletti Lillafüreden rendezett íróhét kezdete.²³ Az eseményt a költő részéről magánéleti válság előzte meg és követte. Szántó Judit úgy emlékezik, hogy „Attila szeretne volna, ha engem elvisznek. De nem tudta kijárni.” Lehet, hogy a költőnek volt ilyen szándéka, de az élettársak végül is haraggal váltak el: „Miután reggel ment Lillafüredre Attila, csomagoláshoz kezdtem. Elkészítettem az útra..., és ő úgy ment el, hogy el sem köszönt tőlem.”²⁴

A konfliktust egy csúnya pletyka robbantotta ki, amelyet Szántó Judit szerint ő maga szándékán kívül indított el. Remenyik Zsigmond felesége lázas beteg férjét Juditra akarta bízni, mondván, hogy neki randevúja van. A felháborodott fiatalasszony egy haragos kifakadása nyomán, noha nevet nem mondott, budapesti kávéházi körökben kitudódott a kínos eset. Remenyik oly mértékben megsértődött, hogy egy regényben, amely előbb a Korunkban folytatásokban, majd pedig *Költő és a valóság* címmel könyv alakban is napvilágot látott, József Attilát és élettársát származásos és visszataszító kulcsfigurákként állította pellengérre.²⁵

A költő, aki élettársa pletykálokodása vagy ügyetlensége folytán kényes helyzetbe került, maga is súlyosan hibáztathatta Juditot, különben nem távo-

zott volna egy hétre köszönés nélkül. A közvetlen kiváltó ok önmagában talán nem járt volna ilyen súlyos következménnyel, ha nem előzték volna meg azt a felek között régebb óta feszülő ellentétek. Ignótus Pál – alighanem túlzóan, bár az ilyen hullámvölgyekben nem alaptalanul – egyenesen „monogámul szervezett boldogtalanságnak”²⁶ nevezi ezt az élettársi kapcsolatot. A kommunista „vonat” mellett mereven kitartó Judit és az általa egyedül helyesnek vélt iránytól folytonosan elhajló József Attila személyi konfliktusát ez a kettejük között húzódó politikai-világnézeti diszkrepancia csak tovább élezte. A világnézeti, politikai hovatartozásbeli megrázkódtatás tehát a magánélet övezetét is elérte. Ebben az intellektuálisan és érzelmileg kusza helyzetben került sor a lillafüredi utazásra.

A Budapest–Miskolc közötti utat a költő valószínűleg Németh Andor társaságában tette meg.²⁷ A vidéki nagyvárosban történt tartózkodásnak, majd pedig annak a kisvasúton tett vonatozásnak, amely Miskolcra Lillafüredre vitte József Attilát, már krónikása is akadt: „Előadásokat tartottunk Miskolcon, onnan átrándultunk Lillafüredre – írja Nagy Lajos –, Miskolcra helyi érdekű vonattal utaztunk. Gyönyörű tájon vonul ez a vonat, hegyek és dús erdők között. Egy kupéban ültem Attilával, én arccal menetirányban, ő velem szemben. Elragadtatva néztem a szép fákat. Váltakoztak a sokféle fák, fenyők, bükkök, tölgyek és hársak és platánok. Az út egy szakaszán gyertyánfák közt haladtunk. Gyertyánfaerdőt akkor láttam először. Szinte áhítattal bámultam ezt az erdőt, a sok-sok gyertyánfát, melyek vékony és egyenes törzsűek, és a magasba merednek. Attila könyvet olvasott és egy tekintetre se méltatta az erdőt. Csodálkoztam rajta. Azon csodálkoztam, hogy ő, a költő, akinek a versei tele vannak pompás természetleírásokkal, most, amikor élvezhetné a természetet, ennyire közönyös. De nemcsak hogy nem nézett ki, hanem így szólt hozzám: »Hallgass csak ide! Milyen remek ez.« És elkezdett felolvasni a *Toldi szerelméből*.”²⁸

Nemcsak azt tudjuk, hogy milyen fák környezték a háttal a menetiránynak helyet foglaló utast, ki ült vele szemben, milyen könyvet vitt magával útjára, hanem a Palota-szálló vendégeinek a Lillafüredi Fürdőújság 1933. júliusi számában olvasható névsora azt is tudomásunkra hozza, melyik hotelben kapott szállást.²⁹ Sőt, Füsi József idézett interjújából az is kiderül, hogy Berda Józseffel egy szobában helyezték el.³⁰ Hogy mely hivatalos programokon vett részt a költő, azt nem tudhatjuk. Tény, hogy a szombat délutáni megnyitó fő eseménye Móricz Zsigmond előadása volt. „Vasárnap délelőtt barlang-látogatáson voltak az írók.” Délután egyebek között Kosztolányi Dezső előadását hallgatták meg. „Este a közös vacsoránál Pakots József és Móricz Zsigmond elkészített az íróktól.”³¹

Az eseménysorozatról, József Attilát helyezve figyelve középpontjába, Németh Andor a következő élménybeszámolót közli: „A Palota szálló vezetőse fényes fogadtatásban részesítette a vendégserget. Egymást követték

a bankettek, a kirándulások. Az első benyomások kavargásában elvesztettem Attilát szem elől. Mire megtaláltam, már lecsatlakozott egy ismert nevű orientalista társaságához. Nem is tágított mellőlük többé. A társaság központja karcsú, barna, éjfekete szemű fiatal lány volt. Attila láthatóan belélszeretett. Kétszer-háromszor láttam őket messziről, a Szinva mentén, a tó partján, a szálloda halljában; Attila izgatottan beszélt és gesztikulált. A hölgy mosolygott és hallgatott.”³²

A „hölgy”, Marton Márta művészettörténész, Dr. Szöllös Henrik, egy neves sebész válófélben lévő felesége,³³ aki egyesek szerint Baktay Ervin társaságához tartozott (saját későbbi emlékezésében Mohácsi Jenő szerepel mint ennek a körnek a középpontja; Szántó Judit emlékezése szerint a fiatalasszony Kárpáti Auréllal vacsorázott),³⁴ nem cáfolja Németh Andor emlékezését: „Összesen három napig ismertem József Attilát – nyilatkozta egy interjúbán. – Néha beszélgettünk ezekben a napokban, műveltsége, egyéniségének érdekessége megfogott. Amolyan játékos, jelentéktelen udvarláson felül semmilyen szubjektív kapcsolatról nem beszélhetek. Mondhatom, nem álmodhattam, hogy ebből az ismeretségből vers születnék.”³⁵

A vers, Bokor László szerint, „1933. jún. 12-én, a lillafüredi írótalálkozó váratlan feloszlásának napján született meg.”³⁶ Mint ismeretes, Pakots József, az íróhetet rendező Írók Gazdasági Egyesülete elnöke szívszélhűdés következtében, 12-én hirtelen elhunyt, s a rendezvény ennek következtében félbeszakadt. Az írók kedden utaztak el a kongresszus színhelyéről. „Távozás előtt bekopogtattam Attiláért – írja Németh Andor. – A szobában égett a villany, vetett ágya gyűretlen maradt. Az asztalon teleírt papírlapok heverték. A hamutartóban cigarettavégek tömege, nyilvánvaló volt, hogy egész éjjel virrasztott és alkotott.”³⁷ Ha Németh Andor tanúságtételét elfogadjuk, s ha a „teleírt papírlapok”-at az *Óda* kéziratával, nem pedig – mondjuk – a [*Magad emésztő...*]-ével azonosítjuk, akkor a vers keletkezési idejét június 12–13. éjszakájára rögzíthetjük. Ha továbbá elfogadjuk, hogy a *Mellékadalban* születésének tényleges helyzetére, a Miskolc–Budapest vonatútra történik utalás: „Visz a vonat, megyek utánad...”, akkor a vers első változata egészében 13-án délelőtt készült el.

Szántó Juditnak a költő szavaira hivatkozó verziója ettől némileg eltér: „Két nap múlva azt mondja Attila: »Milyen buta voltál, ez a nő nagyon szép volt, Kárpáti Auréllal vacsorázott. Kértem, hogy szeressen. Nevetett, azt mondta, hogy szeret, mint egy gyereket. Mondtam, a világ legszebb szerelmi versét írom hozzá, és otthagytam a vacsorázókat. Engem Jóskaival tettek egy szobába, és míg Jóska a jó csopaki borról tartott előadást, én megírtam ezt a verset.«”³⁸ Ez is egy kerek történet, amely akár igaz is lehet. Elfogadása esetén azt feltételeznénk, hogy a kedves távolléte, a rá való visszarévedés, a lillafüredi táj szemlélése csak fikció. Maga a költő, szándékosan távolodott el

az ifjú hölgy társaságától, a „kedves vacsora melegétől”, hogy a kíváncsú távlatot, a vágy helyzetét mintegy mesterségesen megteremtse. Sőt, a hosszú, többrészes költeményt e verzió szerint a Berda Józseffel a csopaki borról folytatott esti konverzáció alatt írta meg szerzője. A nyilatkozatba azonban beleértendő, hogy a vers terve, netán részletei, sőt esetleg előfoglalmazványa már meg kellett, hogy legyen, különben a költő honnan tudhatta volna, hogy a szöveg „a világ legszebb szerelmi verse” lesz?

Maga Berda erre még rátesz egy lapáttal. Szerinte József Attila éjjel írta meg a *[Magad emésztő...]* című verset, míg ő hortyogott, s őt fölkelte azon melegében „büntetésből” fel is olvasta neki. „Utána elolvasta az Ódát. Gyönyörű szerelmes vers, az is ott született... Először a Babitsot megkövető verset olvasta el és utána az Ódát olvasta el... Én azt mondtam, mind a kettő remekmű... Azt mondtam, modern költőtől ilyen gyönyörű szerelmes verset nem halottam... Éjfél után lehetett 2-3 óra tájt. Hajnalban volt ez. Fölébresztett engem.”³⁹

Számolni kell azonban néhány zavaró tényezővel. „Vagy egy hétig volt távol Attila” – írja Szántó Judit. Azt Németh Andor sem állítja, hogy együtt utaztak volna vissza: „– Menj csak előre – rázott le magáról. Megint elszakadtunk egymástól. Nem találkoztunk sem az állomáson, sem a vonaton.” Igaz, hogy az új találkozást 14-ére teszi: „A rákövetkező nap déltájban megjelent a Jókai téren.” Németh szerint ez alkalommal számolt be Szántó Judit öngyilkossági kísérletéről.⁴⁰ Csakhogy ez az öngyilkossági kísérlet, a sajtóközlemények erről tanúskodnak, vasárnap, 18-án következett be.⁴¹ A pesti vizionálás tehát vagy nem másnap történt, vagy pedig az öngyilkossági kísérletről való beszámoló nem ekkor következett be. A költő 13-i keltezéssel Lillafüredről (közvetlenül az elutazása előtt?) küldött egy lapot Juditnak, amelyen egyetlen szó szerepelt: „Szervusz”.⁴² Meglehetősen hideg üdvözlés, ami arra enged következtetni, hogy az eltelt napok nem csökkentették József Attila neheztelését élettársa iránt. Amikor a lap megérkezett, a költő még mindig nem ért haza. „Szombaton hazajött Attila” – olvassuk Szántó Judit emlékezésében.⁴³

Hol töltötte vajon a hét három-négy napját? Az írókkal Kodolányi közölte, hogy „kedden hazautaznak, hogy részt vegyenek Pakots József temetésén”.⁴⁴ A gyászszertartásra viszont csak csütörtökön, 15-én került sor. Lehetséges, hogy nem mindenki utazott el nyomban Lillafüredről, s a költő még ott töltött néhány napot? Érdekes módon Bányai László is tudni véli, hogy sógora nem távozott el rögtön az üdülőhelyről. Feltételezése szerint ez a vers múzsájának ösztönzésére történt: „Talán bízta is Attilát, hiszen egyedül az ő kedvéért maradt Lillafüreden még az íróhét után is néhány hétig a huszonnyolc éves hősszerelmes.”⁴⁵ A „néhány hét” kifejezés természetesen erős túlzás, s arra sincs semmiféle adatunk, hogy ezeket a napokat a költő a fiatalasszony társaságában töltötte volna.

A *Mellékadal* azt jelzi, hogy Marton Márta elutazása és az övé között bizonyos időintervallum telt el: „Visz a vonat, megyek *utánad*...” A kérdés csupán az, hogy mikor állt be ez a hiátus? Az *Óda* műzsája úgy emlékszik, hogy elutazása után nagyon hamar megkapta a vers kéziratát... postai úton: „– Nagy meglepetés ért, amikor hazaérkezvén..., *másnap* egy borítékban megkaptam a verset egy néhány soros levél kíséretében.”⁴⁶ Ha Marton Márta emlékezete nem torzít, a küldemény legkorábban június 14-én érkezhetett címére. Bizonyos, hogy az *Óda* nem íródott meg hétfő előtt, s az is nyilvánvaló, hogy már az előtt megszületett, mielőtt szerzője szombaton (vagy vasárnap?) hazaérkezett volna a Székely Bertalan utcai lakásukba. Annál inkább így van, mert „Budapest, 1933. jún. 17.” dátummal (szombaton) az alábbi levél kíséretében elküldte a verset Babitsnak: „Mellékelten küldöm e hosszabb költeményt és nagyon kérem, hogy – amennyiben megnyerné tetszését – minél előbb közzétenni sziveskedjék. – Igaz tisztelettel őszinte hive.”⁴⁷

Visszatekintve az összegyűjtött adatsorra, nem mondható kevésnek, amit a vers születésének közvetett és közvetlen előzményeiről előzetesen tudhatunk. Június 10-én tehát József Attila megismerkedett egy mindenki által különösen csinosnak ítélt fiatalasszonnyal, háromnapi alkalmi találkozások, társalgások nyomán szerelmes lett belé, s erről az érzésről 12–13-án, (esetleg 14–16-án) írott versében, a híres szerelmi *Ódá*ban vallomást tett. A vers értelmezését egy másik közleményben végezzük el.

1 Az emléktáblán az *Óda* egyik tájleíró részlete olvasható, majd ehhez a következő mondat kapcsolódik: „József Attila (1905–1937) az első lillafüredi írótalálkozó (1933) résztvevőjeként e táj ihletésében írta *Óda* című versét.” M. PÁSZTOR József, „*Kezdetben volt Pakots*”, Bp., Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 1984, 68.

2 PÁKOZDY Ferenc, *Külvárosi éj*, Társadalmi Szemle, 1933. febr. 87–88. = *Kortársak József Attiláról*, I., Bp., Akadémiai, 1987, 294–296. És a jegyzete: 776–777.

3 A levelet közli HORVÁTH Iván, *József Attila és a párt* című tanulmányában = *Miért fáj ma is*, szerk. HORVÁTH Iván és TVERDOTA György, Bp., Balassi, 1992, 312–313.

4 JÓZSEF Attila, *Az egységfront körül*, TÉGLÁS Ferenc, *Az egységfront körül és jegyzetek* = *József Attila Összes Művei* III., Bp., Akadémiai, 1958, 140–148., 362–374.

5 *József Attila nem hajlandó meghalni!*, A Hír, 1933. júl. 4., 3–4. = *Kortársak József Attiláról* I., Bp., Akadémiai, 1987, 313–316.

6 *József Attila Összes Versei*, 2., közléteszi STOLL Béla, Bp., Akadémiai, 1984, 546.

7 NÉMETH Andor, *A semmi ágán*, Szép Szó, 1938. jan.–febr., 31–37. = NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 400.

8 Berda József emlékezései József Attiláról. A magnetofonfelvételt FÜSI József készítette. Lelőhelye: A Petőfi Irodalmi Múzeum hangtára.

9 AGÁRDI Péter, *Kortársunk, Mónus Illés*, Bp., Gondolat, 1992, IV. *József Attila és Mónus Illés*, 53–79.

10 I. m., 68.

11 LENGYEL András, *József Attila „nemzeti szocialista” epizódjáról*, = *Uő, A modernitás antinómiái*, Bp., Tekintet, 1996, 105–119.

12 *József Attila válogatott levelezése*, sajtó alá rend. FEHÉR Erzsébet, Bp., Akadémiai, 1976, 282, 284, 290–292.

13 Berda József emlékezései József Attiláról. A magnetofonfelvételt FÜSI József készítette. Lelőhelye: A Petőfi Irodalmi Múzeum hangtára.

14 József Attila *Összes Versei*, 2., közzéteszi Stoll Béla, Bp., Akadémiai, 1984, 546.

15 A *Kortársak József Attiláról* című dokumentumgyűjtemény (Bp., Akadémiai, 1987) egy ilyen írást közöl 1934 elejéről: Babitsnak fáj... (Új Magyarország, 1934. febr. 6., 4): „Hogy ne említsünk más neveket, csak a fiatalok közül Kodolányi János, József Attila és a fiatal zseni: Sértő Kálmán nevét, akik nem is hogy *jelenteni* fognak, de *eddig is jelentettek* valamit a magyar irodalom egén; egyet sem találunk a kitüntetettek között.” (I. m., 329–330.)

16 A *[Magad emésztő...]* 1933 júniusára datálását a Berda-interjú alapján M. PÁSZTOR József vetette föl „*Kezdetben volt Pakots*” című könyvében (A Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, Bp., 1984): „E bejelentés [ti. annak bejelentése, hogy Babits Mihály részt vesz a lillafüredi íróhéten] irodalomtörténeti jelentőségű lett, mert József Attila – a Babits Mihállyal való találkozás reményében – ekkor, Lillafüreden írta meg az általa megbántott költőt megkérelvő versét. Valószínűleg személyesen is elmondta volna neki.” (I. m., 48–49.) Azt a feltevést, amely szerint a Babitsnak szóló, töredékben maradt vers 1933 tavaszán, kora nyarán készülöben volt, elfogadom. A véleményt Szőke György is osztja. (Sz. Gy., *Élmény és alkotás. Egy József Attila-vers születése*, It, 1996, 1–2. sz., 181.) Azt azonban nem tartom valószínűnek, hogy a költő kifejezetten erre az alkalomra szándékozott volna elkészíteni a művét. Azt sem, hogy egy ültő helyében, sőt, egyetlen éjjel írt volna meg két olyan verset, mint a *[Magad emésztő...]* és az *Óda!*

17 *Három fiatal írónk így látja az életet*, Magyar Közélet, 1933. jan. 16., 8–9. = *Kortársak József Attiláról I.*, Bp., Akadémiai, 1987, 275–277.

18 József Attila *nem hajlandó meghalni!*, A Hír, 1933. júl. 4., 3–4. = *Kortársak József Attiláról I.*, Bp., Akadémiai, 1987, 314.

19 GARAI János, *Ha a költő jobbra tér...* [GARAI János, *Nyárutó*, Bp., 1934, 26–27.] = *Kortársak József Attiláról I.*, Bp., Akadémiai, 1987, 342–343.

20 IGNOTUS Pál, *Óda és eszmélet*, Esti Kurir, 1936. febr. 29., 6. = *Kortársak József Attiláról*, Bp., Akadémiai, 1987, 398.

21 HELLER Ágnes, *Az Óda és A varázshegy*, Kortárs, 1962, 12. sz., 1828–1831; TAMÁS Attila, *Valóság, vagy olvasmányélmény*, Kortárs, 1963, 316–318; HELLER Ágnes, *Valóság és olvasmányélmény*, Kortárs, 1963, 318–319; FÜLÖP László, *Az „Óda”*, Studia Litteraria, 4. kötet, 1966, 81–103; TAMÁS Attila, *József Attila Ódájának motívumrendszeréről* = *Uő, A költői műalkotás fő sajátosságai*, Bp., Akadémiai, 1972, 260–271.

22 Thomas MANN-KERÉNYI Károly, *Be-szélgetések levélben*, Bp., Gondolat, 1989, 29–30, 31–32, 35, 65.

23 Az íróhét eseménytörténetét lásd M. PÁSZTOR József, *„Kezdetben volt Pakots”*, Bp., Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 1984, 37–71.

24 SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 96, 97.

25 TASI József, *József Attila és a Korunk*, Magyar Könyvszemle, 1977, 2. sz., 146; SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 96, 97.

26 IGNOTUS Pál, *Csipkerózsa*, Bp., Múzsák, 1989, 145.

27 NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 87.

28 NAGY Lajos, *József Attiláról* = *József Attila Emlékkönyv*, Bp., Szépirodalmi, 1957, 377.

29 M. PÁSZTOR József, *„Kezdetben volt Pakots”*, Bp., Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 1984, 50.

30 Berda József emlékezései József Attiláról. A magnetofonfelvételt FÜSI József készítette. Lelőhelye: A Petőfi Irodalmi Múzeum hangtára.

31 M. PÁSZTOR József, *„Kezdetben volt Pakots”*, Bp., Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 1984, 55.

32 NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 87.

33 BOKOR László, *József Attila „svéd asszonya”*, Élet és Irodalom, 1973. aug. 11., 32. sz., 2.

34 BOKOR László, *i. m.*; NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 87; RAJK András, *Az „édes mostoha”*, Népszava, 1964. jan. 19., 7; SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 98–99.

35 BOKOR László, *József Attila „svéd asszonya”*, Élet és Irodalom, 1973. aug. 11., 32. sz., 2.

36 BOKOR László, *i. m.*

37 NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 88.

38 SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 98–99.

39 Berda József emlékezései József Attiláról. A magnetofonfelvételt FÜSI József készítette. Lelőhelye: A Petőfi Irodalmi Múzeum hangtára.

40 SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 97; NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 88.

41 „Vasárnap délután négy órakor mentőautó állott meg a Székely Bertalan-utca 27. Számú ház előtt...” – kezdődik a Magyar Hétfő című lap 1933. jún. 19-i tudósítása (2.). A Hétfői Napló és a Reggeli Újság cikkeiben is vasárnapi dátum szerepel. (L. Kortársak József Attiláról I., 785–786.)

42 József Attila válogatott levelezése, Bp., Akadémiai, 1976, 293.

43 SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 97–98.

44 M. PÁSZTOR József, *„Kezdetben volt Pakots”*, Bp., Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 1984, 56.

45 BÁNYAI László, *Négyszemközt József Attilával*, Bp., Körmendy, 1943, 170.

46 BOKOR László, *József Attila „svéd asszonya”*, Élet és Irodalom, 1973. aug. 11., 32. sz., 2.

47 József Attila válogatott levelezése, Bp., Akadémiai, 1976, 294.

Az önreflexió változatai Szabédi Lászlónál

„Most meg fogom ölni magamat. Ha halálom után megtalálják a naplómát, akkor azok, akik olvassák, tudni fogják, hogy amíg azt írtam, valójában léteztem.”

Szabédi László *Veér Anna alszik* című kisregényének főszereplője szól így, mielőtt agyonlövi magát. A kijelentés önmagában is súlyos tartalmakat hordoz, de a benne rejlő egyedi jelentések sokrétűsége akkor bontakozhat ki teljesebben, hitelesebben, ha mögévetítjük az öngyilkossággal félbetört életmű körvonalait, e lényegében kiteljesítetlen oeuvre és személyiség szerves kapcsolatát.

E sokoldalú tevékenységből itt csupán néhány, kulcsjellegűnek tetsző mozzanatot emelek ki. Ezek közül az egyik az, hogy Szabédi László személyében olyan költőt, írórt láthatunk, aki alkotói működése mellett arra is vállalkozott, hogy saját mestersége titkait fürkéssze, a nem-tudatos folyamatot, a rejtélyekkel teli mű szabályait: esztétikai, nyelvi, verstani összefüggéseket. A hazai irodalom- és tudománytörténetben különösen gazdag és rangos az a névsor, amelyen belül helye így módon kijelölésre vár. Arany Jánostól Babitsig, Németh Lászlótól Nemes Nagy Ágnesig bőven sorolhatnánk ily értelmű rokonait. S ha ehhez a sorhoz hasonlítjuk, elsőként két feltűnő szempont különböztetheti meg. Egyrészt: nagy elődeitől, kortársaitól eltérően, életművén belül a költői-írói és elméleti jellegű tevékenység hasonlóan, hangsúlyozottan befejezetlen. Másrészt: Szabédinál – verseiben, prózájában csakúgy, mint esztétikai tanulmányaiban – fontos szerepet játszik, visszatérő, jelentékeny mozzanat az önreflexió.

*

Verseiben, úgy vélem, éppen a legérdekesebb, legeredetibb darabokban, azoknak is legegényibb fordulataiban, képeiben találkozunk az önreflexióval, sokféle változatban.¹ Közülük néhányat idézek fel. Lehetőleg olyanokat, amelyek egyúttal jelezhetik a típusos poétikai különbözőségeket.

Önmegszólító versei közé tartozik az 1924-ben született *Ne ismerd meg magad* című, ahol így ír:

Ha ábrándképet festegetsz magadnak,
előre tudd meg: bűverőd
nincs, amely lelket adjon annak,
s életre keltse őt.

...Harcolj! a hihetetlen hidd el!
ne ismerd meg magad!

A szókratészi gondolattal vitázik? („Ember! Ismerd meg önmagad, s mindent ismersz.”) Közelebbről vizsgálva úgy látjuk, hogy az, akivel harcban áll, akivel vitázik, voltaképpen önmaga. Nem vívás ez, hanem vívódás. Nem vita, hanem belső vita. Az erőteljes érvelés, lebeszélés, tiltás, tagadás ebben a költői formában rafinált rábeszélés, önellentmondásként történő állítás. Miközben arra inti önmagát: *nincs* bűvereje, mely életre keltené ábrándképeit; aközben éppen e bűverőnek a reménye, ennek áhítása vezérli. Állításainak épp az ellentétét sugallja.

Ezt a fajta értelmezést erősíti meg a további Szabédi-költészet, a prózai művek vallomása – s más síkon az esztétikai gondolatmenetek fejtegetése is. Az elsőként idézett versben a költő önmagát-megszólítása bizonyos lírai hagyomány jegyében történik, sorolhatjuk irodalomtörténeti elődeit. Szokatlanabb már az a költői példa, amelyben így szól: „...hasonlítom magam saját magamhoz” (*Hasonlatok*, 1930). Miként hasonlíthatja önmagát önmagához? Ez az „én” eszerint nem egy, hanem – kettő?, kérdezhetjük. S bár a szonett egésze hagyományosabb szerelmi vallomássá alakul, a kiemelt fordulatot a Szabédinál visszatérő, jellegzetes önreflexió-formák egyikeként tekinthetjük. S ha itt mintegy futólag találkozunk két én-nel: egy lírai „valóságos”-sal és egy önkényesen tárgyiasított én-nel, másutt kifejtettebben bukkan fel a hasonló objektiváció. „Ne halj meg, bánat” – szólítja meg az antropomorfizált szomorúságot, s így folytatja:

Ne halj meg bánat, kire halnál?
Én vagyok az édes fiad;
ha meghalnál, *magamra* halnál,
s vonszolhatnám javaidat.*

Eddig szokásos lírai logikával követhető: a megszemélyesített bánat mintha szülője lenne; ő magát a bánat fiának érzi, így a bánat halála után ő az örökös, aki tovább „vonszolhatná” a rá szálló súlyos örökséget. De a folytatás váratlan fordulatot hoz:

S *torom* után a nagy rokonság
komor osztályra ha begyül,
csak szegény fejemet átkoznák
el-kibeszélhetetlenül.

* Az idézeteken belüli kiemelések mindenütt az én kiemeléseim – Sz. K.

Tehát amikor már az ő (a költő, a bánat fia és örököse) halála következik el („torom után”), saját „nagy rokonsága”, leendő örökösei átkoznák. S a befejezés:

Ne halj meg, bánat, kire halnál?
Én vagyok az édes fiad;
halálomig őrizd magadnál
kínnal kivert javaidat.

Ne haljon meg a bánat, míg ő maga meg nem hal („halálomig”); legyenek övéi a javak, az ő vállalt öröksége. Ő, a költő, birtokosa a bánatnak, mintegy azonosul vele, miközben örökösként egy másik személy formájában jelenik meg. A bánat-fogalom képként, s az örökös képe fogalomként vált szerepet, mindkettő az „én”-ben találkozik. Látszólag egyszerűbben ölt testet ennek társa az *Optikai csalódásban* (1930):

A kútba nézek. Fekete vizen
ónszinű kép-arc vonaglik, s *reám néz*,
Döbbenten *olvasom* ki döbbsz, bámész
tekintetéből, némán mit izen:

Vizen vonagló kép-arc, kit helyenként
a fodrozó víz foszladóvá borzol,
mért borzadol, barázdálódva torzul,
mint aki fájva hordoz végtelen kint?

...csak *engem* tükrözöl,...

Itt nyilvánvaló tükörkép, kivetített én az, akit lát, láttat, s akihez szól. De az, ahogyan megjeleníti („vizen vonagló képarc”, akit a „fodrozó víz foszladóvá borzol”) módosított, karikírozott, áttett, ön-értelmezett, önkényes ön-arckép. Egy másik, egy rejtettebb, a látszathoz valószínűbbnek elfogadott én. Összeillik ez az én-kép a más versekben felbukkanókkal. Én, „ki önmagamnak kinja voltam”; költő, magát emésztő, aki „egyszerre nem s igen, / mindenütt honos s idegen, / mindenkivel egyes, de más, / *kettő és mégis felemás.*” Az a lírikus, aki így éli meg az űzőtség-érzetet:

Magamnak én (s magadnak te, ki én vagy
magadnak), én volnék a menedék,
de nem lelhetek sehol önmagamra.

(*Carmen lugubre*, 1940; *Árva csillag*, 1940; *Nil humani a me alienum puto*, 1940.) S ez a vívódó, önmagát-tükröző lírai én szólítja meg olvasóját is ekként:

...úgy szólok tehozzád, *koholt*
személy, hogy *nem koholt valót*,
mely énnekem terhemre volt,
vedd át könnyű utravalónak.
Mint téged én, koholj te így
engem magadnak...

(Az olvasóhoz, 1944)

Azaz: a költő „koholja”: képzelet, feltételezi olvasóját, akit kér, hogy viszont „koholja”, képzelje, feltételezze őt; saját lényegéből is a „nem koholt való”-ját. Ez a fajta kölcsönös hipotetikus függőség, többszöröződó kettősség a versek gondolati vonulatát összekapcsolja Szabédi esztétikai elmefuttatásaival. Mi jellemzi azt, mi az eredeti az ő felfogásában?

*

Esztétikai nézeteit napjainkból visszapillantva óvatosan lehet csak igazságosan méltányolnunk. Számolnunk kell a korabeli hivatalos-kötelező tételekkel. Így azt láthatjuk, hogy (ha burkoltan és óvatosan is), szembeszegül a visszatükrözési elmélet merev felfogásával: „...a visszatükrözés lenini elméletének alkalmazása rendjén hibákat követhetünk el.”² Halk, szerény megjegyzés ez, de gondolatai kifejtése során – úgy gondolom – alapjaiban kérdőjelezi meg a hivatalos felfogást.

Szabédi László saját esztétikai nézeteinek összefüggő rendjéből itt most főként három alapvető mozzanatot emelek ki a fenti szempontból: a *valóság*, a *kép* és a *művészi kép* fogalmainak egyéni értelmezését.

A *valóság* – Szabédi szerint – a visszatükrözés-elmélet értelmében „túlságosan szűkkeblű”-en felfogott.³ Hiszen, amikor arra a „valóság”-ra gondolunk, amelynek alapján, nyomán a művész alkot, akkor – hangsúlyozottan figyelmeztet – a „teljes valóság”-ra kell gondolnunk. Arra a valóságra, amelynek elengedhetetlen, fontos eleme, s Szabédi által különösen hangsúlyozott eleme a „művész belső valósága”, „énje”.⁴

A művészi alkotás, s benne a *művészi kép* ezért és így a külső valóságnak „az én törvényei” alapján való újjáalkotása. Egyetértéssel ekként idézi László Gyulát a Termés 1943-as tavaszi számában közölt tanulmánya alapján.⁵ Szabédi arra törekszik, hogy a racionalizmus jegyében kitágítsa a visszatükrözési elméletet. Helyesebben: a visszatükrözés tételeinek továbbgondolása, árnyalása, finomítása formájában saját személyes meggyőződését fogalmazza meg. Eszerint: miként a művészi alkotás, maga a művészi kép is persze módosítja a valóság „tükrözését”, meg is hamisít(hat)ja, ámde – teszi hozzá szenvedélyesen – meg is igazíthatja, a valóság mélyebb, igazabb, adekvátabb megismerésének előfeltétele lehet. Az alkotás folyamata során a művész az anyagot formálja, illetve az anyag formáit megváltoztatja, s ez a

tény nemcsak előfeltétele a megismerésnek, hanem „mintegy előszobája”, amelyet ő „technikai megismerésnek” nevez.⁶ Ezzel megfoghatóvá teszi az alkotáslélektani folyamatot (s egyúttal közel hozza az akkor oly sokat hangoztatott termeléshez). Ily módon a szigorúan egyszemélyes, szubjektív, énen belül zajló, egyáltalán nem mindig tudatos, nem mindig ellenőrizhető, kevésbé irányítható pszichikai vonatkozást állítja reflektorfénybe.

Gyakorlatilag óvatosan módosított visszatükrözési folyamatot láttat így. A hivatalos alapképlet – a valóság többé-kevésbé hű tükörképe, visszatükrözője a művészet – nála átváltozik egy másik, jóval áttételesebb feltevésre. Eszerint: a valóság és műalkotás (mint a valóság tükre) közé beékelődik mintegy kettős tükörként a művész belső valósága mint „visszatükröző tudatos anyag”,⁷ amely miközben „tükör”, aközben „*maga is a valóságos dolgok kategóriájához tartozik*”.⁸

Ehhez a fajta felfogásához hozzájárul az, amit a *kép* és *művészi kép* megkülönböztetése jegyében áttekintő rendszerként felvázol.⁹ Igen ésszerű, amit a természeti képek és az ember alkotta képek megkülönböztetése kapcsán megállapít, s hasonlóan fontos az, hogy az utóbbin belül figyelmeztet művészi és nem-művészi képek eltérésére. A tanulmány keletkezése idején érthetően óvakodik az idealista filozófiákra, esztétikákra való hivatkozásoktól (csak Lenin és Belinszkij nevével találkozunk), de nyilvánvalóan egyféle összegezés is ez, Arisztotelészről Hegelig; s ezen belül, a hallgatolagos vita jegyében hangsúlyozza az önmaga által sarkalatosnak ítélt eltéréseket. Figyelmeztet: „nem minden kép művészi alkotás”, és „nem minden művészi alkotás kép”. A képek egy része „egyáltalán nem tudatforma”. Természeti képekre utal (déliábra, tükörképre), illetve arra is utal, hogy a „képekben való közlés” a művészetten kívül fontos szerepet játszik a tudományok, a jog és a vallás területén is.¹⁰

Ez a fajta szemlélet, a képek, jelképek, metaforák vizsgálatának ez a kitágított horizontja a modern nyelvészetnél, a Saussure után kibontakozó irányzatoknál, a modern stilisztika robbanásszerű fejlődése során kerül előtérbe.¹¹ Akkor, amikor a nyelvi szabályok, a nyelvi „homogenitás” létével mint a sikeres emberi kommunikáció létével szemben az „inhomogenitás”-t, a nyelvi szabályok megszegését, a jelentésteremtést tekintik központi jelentőségűnek, s éppen az emberi kommunikáció érdekében alapvetőnek.

Szabédi László esztétikai gondolatvezetésében egyfelől ez a jelentésteremtés az, ami kulcspozícióba kerül; másrészt: a művészi formákra mint jelentéses formákra gondol (mint a majdani szemantikai irányok). S – mintegy együttesen – a képekben való közlés nem-művészi, társadalmi tudatformái közt kiemelt vallásos utalás (bálványok) jelzi a kapcsolatot logikusan felépített gondolatmenete és visszatérő művészi képeinek tudatos-öntudatlan asszociációs holdudvarai között. Úgy vélem, hogy kifejtetlenül, kikerekítetlenül, de olyanféle nyomon jár, amelyen később például a neves angol

kutató: Douglas Berggren a „mitikus kétértelműség” hangsúlyozásáig jut.¹² Azaz annak felfedéséig, hogy akár a varázsló (például: esőcsináló)-szerep esetében, vagy a bálványozásnál (mindennapi példa: kislányok baba-játékainál) összekeveredik két magatartás. Beleéli magát az illető a „szent játék”-ba (Huizinga), s ugyanakkor tudatában is van annak, hogy ez csak képzeletének terméke. Azaz empirikus jel-vivőből nem-empirikus, meta-empirikus értelmű jel is keletkezik. A mitikus keveri a szószerintit a metaforikussal, az ikonikust az oksággal. Az idézett teoretikus (Douglas Berggren) szerint így például a naiv tudós (naiv fizikus), avagy a vallásos ember (naiv teológus) mintegy oszcillál hit és színlelés között.

Szabédi László esztétikai elméletében, műveiben, s végső bizonyoságként: életében – valami hasonlóval találkozunk. Egyik legjellegzetesebb alkotásának, a *Veér Anna alszik* című kisregénynek, úgy tűnik, ez lehet (egyik?) kulcsa. Erre utalhat explicit módon is a kisregény egyik verses betéte a szó, a művészi megnevezés mitikus hatalmáról: „Olyan a szerelmem, mint egy rettentő szó. / Hatalmas és vajudó isten, előtte semmi vagyok. / De ő, még kimondatlan, lebeg a mindenségben, / és ...megteremt engem.”

*

Szabédi László „többemeletes” kisregénye, a *Veér Anna alszik*, különös mű. Noha korai alkotása – 1941-ben jelent meg –, mintha már olyan belső vezérfonalat rejtene, amely majd mintegy összefűzi Szabédi verseit, prózáját, esztétikai írásait, magában hordva egy közös karakterjegyet: titokfejtő jellegüket.

Műfajilag is lebeg: narráció és líra között. Verses betéteinek egyike mintha töprengéseinek közös foglalatja lenne: szerelemről, költészetről, életről, s főként a szó mágikus hatalmáról:

Olyan a szerelmem, mint egy rettentő szó.
Hatalmas és vajudó isten, előtte semmi vagyok.
De ő, még kimondatlan, lebeg a mindenségben,
és időt, teret mérve számomra, megteremt engem,
hogy büszke hódolattal megnevezzem a nevezhetetlent,
aki akkor, nevével együtt, maga is meg fog születni!

A szó, az ember által kigondolt, kimondott, mintegy istenné lesz, aki előtt eltörpül az ember, teremtmője. Nem is maga az ember teremtette a szót, hanem a szó teremti az embert, megszületésével, megszületése folyamatával („megteremt engem”)? Ugyanakkor a szó nem más, mint *név* („megnevezem a megnevezhetetlent”). A folyamat mintha visszafordítható, visszajára forduló lenne. Az író teremti a szót és a szó az író?

Efféle különös „rettentő szó”, egyben fogalom, kép a kisregény témája, címe, a *név*: Veér Anna. Játékosan komor, mitikusan kétértelmű. Szó szerinti nyelvi játék is. A vezetéknev, „vér”, visszafelé „rév”. Mindkét értelmében jelentésses. Mint „vér” az életet jelenti, jelképezi; mint „rév”, az átvitt értelemben is felfogható révbe jutás, az életterv, vágyak teljesülésének kifejezője, képe, neve, ígérete, jelképe. Mindezt aláhúzzák a regény egyes részletei, például a főszereplő Annához intézett szavai: „Te mindenkinél szebb vagy, és mindennél szebb vagy, Anna. *Ha minden visszájára fordul, te akkor is Anna maradsz. Még a neved is olyan, mint egy dokumentum.* Veér Anna vagy, Anna, *rév vagy. Életem célja, nálad kikötök, rév.”*

A *név* tehát explicite: „dokumentum”. Ráadásul olyan dokumentum, amely érvényes akkor is, ha „minden visszájára fordul”. Hiszen az Anna szó, név, a hangok rendje szerint, visszafelé is Anna. Így az „Anna maradsz” kijelentésnek – túl a szó megfordíthatóságán – magasabb, eszmei támpont, biztonság, axiológiai asszociációi implikálódnak. „Anna”, „Veér Anna” mint szerelem, mint nő másként is társul Szabédinál az életcél kitűzésével. Egyik novellájában, a *Hazard órában* (1930) olvashatjuk: „...figyelemre méltó tünete korunknak a várakozás. Kétségtelen azonban, hogy ez a várakozás korántsem felel meg a hozzáfűzött várakozásoknak. Amit a mi generációnk vár, az – attól tartok – nem a *világ jobbrafordulása, hanem a nő.*”

A „világ jobbrafordulása” és a „nő” mint alternatívák – a Veér Anna-történet eszmei és narrációs pillérét képezik. Alapvető kétségként, dilemmaként ölt testet az elbeszélésben a kérdés: létezik-e valójában Veér Anna, avagy csupán a képzelet terméke? Ezt a triviális kérdést Szabédi finoman megsokszorozza azáltal, hogy miközben az egész fabulát az eleve fikción belül újabb fiktív alapra helyezi, aközben a szüzsé révén ezt a „lehetséges világot” e keretes elbeszélésben belül újabb, mintegy meta-fiktív, világot alkot. Mintegy álmod az álomban, képzeletet a képzeletben, képet a képben.

A kisregény főszereplője – az író fiktív alteregója, azonos Szabédi Lászlóval és mégsem, hiszen csak kivetített én-je – megszereti Veér Annát, akit elérhetetlen eszményként próbál megközelíteni. Akkor éri el, amikor – mintegy a történeten belüli történetben, a fikción belüli fiktivitásban – kvázi megnyeri egy sorsjáték főnyereményét, s ezután egy különös, valószínű-valószínűsítlen síkon kezdi továbbélni életét. Ez – az előző fiktív síknak megfelelően – egy új, másik városba költözést jelent (átköltözik Aradról egy megnevezetlen helyre). Itt, az új városban „folytatódik” az élete, most már anyagilag gondtalanul, s vágyai beteljesülésével. Anna, régi eszményképe ideköltözik, szerelem, eljegyzés, házasság következik. De vajon ez a menyasszony, majd feleség azonos-e a megálmodott nővel? Ahogyan a kérdés az is: eme gondtalan élet folytatása-e az előző, hivatalnoki életnek? Mintha mindez más dimenziókba kerülne – s az adott, feltételezett földrajzi-történelmi azonosság ellenére –, egy olyan másik síkra, amelynek nincs kap-

csolata az előzővel. Anna esetében ez úgy mutatkozik, mint eme teremtet hős nő megkettőződése: „Ültem a menyasszonyom mellett, és magam elé meredtem. *Veér Anna* ki tudja hol van, az *igazi*, akinek csak egy pillantásáért napokig kószáltam a mészárosok utcájában. Ki tudja hol van, és ki tudja, mit csinál” – ezt mondja, gondolja a főszereplő, miközben mellette ül a vágyott nő. Anna, mintha kettéválna. „Igazi”-ra és „látszat”-Annára. Azaz, voltaképpen, mintha jelképe lenne saját maga (a főszereplő-író) „igazi” és „látszat”-életének.

„Ilyenkor, amikor nincs mellettem, mindegy, hogy ő az *igazi Veér Anna*-e vagy csupán *látszat-életemnek* figurája. Egyre megy, hiszen ha *reá* gondolok, az *igazira* gondolok. Gondolataim vele vannak teli, sóvárgásom feléje irányul.”

A tét nyilvánvalóan az ő, saját igazi vagy látszat-élete, saját igazi vagy látszat-énje. Anna funkciója az, hogy megtalálja, megőrizze az ő (főszereplő) igazi én-jét. Voltaképpen kölcsönösen tételezik egymást. Újabb versbetét-ként:

Van egy leány, aki nem fog meghalni soha,
jaj, az a leány ilyenkor mélyen alszik,
...Annának hívják azt a leányt, és az én szerelmem ő.
Amíg alszik, semmi baj nem érhet engemet,
mert *akárhol talál reám, reám talál,*
és magával visz, hogy velem álmodhasson.
Ilyenkor *én* az *ő álmaiban* vagyok,
és lábujjhegyen settenkedem egész hazáig,
hogy boldog együttlétünket ne zavarjam.

A hangsúly – Anna létének, alvásának, álmodásának hangsúlya – a főszereplő (író) létén, alvásán, álmodásán; én-jén van. Ez az én mintha kettéválna. Egy Annával együtt lévő és egy lábujjhegyen tovasettenkedő alakra.

Ezt a fikción belül megteremtett két síkot (tükröt, képet) újabb sík (tükör, kép) sokszorozza tovább. Újabb sík, amely egyben többrétű. Az ifjú jegyesek moziba mennek és filmet látnak. A film hatása bennük (a férfiban és Annában) kétféle. A férfi filmélménye egyfelől különös, átvitt értelmű, s mégis személyes-vonatkozású lét-, ember-, sors-értelmezés.

„A film nagyon lekötött, de nem a történetesen szereplő színésznő, hanem az a valaki, akit ő ábrázolt. A filmet is úgy kell felfogni, mint egy regényt, amelyben azonban *fogalmak helyett képek* írják körül a *Hóst* vagy a *Hősnőt*. Marlene Dietrich *csak egy nevet* jelent a regényben, a játéka már a *sorsot*... Tulajdonképpen az emberek csak annyiban érdekesek, amennyiben valamennyien a Hős vagy a Hősnő megszemélyesítői. ...*Nem az egyéni tulajdonságaik* számítanak, *hanem a helyzetük*, amelynél fogva valaminek, valami sajátos dolognak, ami a műalkotásokban tisztábban van meg, mint az életben, egyszóval ennek a valaminek a középpontjába kerülnek.”

Ennek a felfogásnak értelmében születik meg a főszereplőben egy film eszméje, amely már a történet történetén belüli történetként is átvitt értelmű (a feltételezésen belül is feltételezett). De mindezt továbbfokozza azzal, hogy az elképzelés lényege: technikai eszközökkel maximálisan objektivált, képpé, „élménnyé” változtatott különböző dimenziókban élő emberek, létek mesterséges találkoztatása, amely egyben azt is jelenti, hogy az időben-térben való együttlét ellenére ezek az emberek lényegében nem találkoznak, inkább elkerülik egymást. Az önazonosság és látszat-azonosság az, ami így rivaldafénybe kerül.

Ily módon lesz a Veér Anna-történet „többemeletes” történet. Kép, képek sora, síkok, amelyekben újabb más síkok, képek, történetek rejlenek. S mintegy legbelső képként, síkként (magként?) ott van maga a költő (s az elmélkedő személyiség) legbelső én-jével, burkolatlan és mégis kénytelen-burkolt vallomásával, az életével, tűnődésével, életvezetésével. A regényhős, mielőtt öngyilkos lesz (itt agyonlövi magát), így gondolkodik: „Most meg fogom ölni magamat. Ha halálom után megtalálják a naplómat, akkor azok, akik olvassák, tudni fogják, hogy amíg azt írtam, valójában léteztem.”

Ez a kisregény valószínűleg nem egyszerűen egy Doppelgänger-képlet meglevelezése,¹³ bár ez is benne van, hanem ezen túlmenően a világot, a fikció „világait” (úgy is, mint tér- és időbeli konkrét és átvitt értelmű síkokat) a kettőzésen belül is sokszorozza. Ami azonos, az az író, még inkább a személyiség lírikusi, gondolkodói önvizsgáló ösztönzése, a sokrétegű történet burkolataiban feltűnő önvallomás. Az idézett, öngyilkosság előtt leírt szavak más oldalról egybevágóan Az olvasóhoz szóló költői sorokkal – itt az ön-reflexiót személytelenségbe rejtve –, azzal, aki

– míg élt, holtként rendezte el,
 hogy holtában élőként szóljon,
 s így volta (e kényszerű csel
 segítvén) füstté ne oszoljon –

E „cselnek”, látszatként, koholtként igazi létnek ma is tanúi vagyunk; s felelősei annak, hogy ez a különös, korának ellentmondásaiból is sokat magában hordozó életmű egészen „füstté ne oszoljon”.

1 Illeszkedik ez a tény a Szabédi-irodalom eddigi, alapvető megfigyeléseihez. Eszerint Szabédi lírájának alapvető jellemző vonása „a szakadatlan ujrágondolt gondolat” (Földes László); karakterjegye „az önmagával való szembenézés igénye” (Kántor Lajos); a vers nála „a költői önelemzés eszköze lett” (Pomogáts Béla). Vö.: FÖLDES László, *Szabédi László költői útja*, Igaz Szó, 1956, 685–721, 855–870, 992–1007; KÁNTOR Lajos, *Tagadó kert?* = Sz. L.: *Enyém ez a történelem*, Válogatott művek (bevezetés), Bp., Magvető, 1980; POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költészettől a mitologizmusig*, Bp., Akadémiai, 1981.

2 SZABÉDI László, *Kép és forma*. Esztétikai és verstani tanulmányok, Bukarest, 1969, 67.

3 Uo.

4 Uo., 71, 72, 73, 74.

5 Uo., 72.

6 Uo., 76.

7 Uo., 73–74.

8 Uo., 68.

9 Uo., 68.

10 Uo., 68, 69, 70.

11 Vö. BEZECZKY Gábor, *A jelentésteremtő metafora*, Helikon, 1990, 4. sz.

12 Douglas BERGGREN, *From Myth in Metaphor*, *The Monist* 50 (1966) 530–552. Magyarul: *A mítosztól a metaforáig*, Helikon, 1990, 4. sz., 390–406. Ford. KÁLMÁN C. György.

13 SCHÖPFLIN Aladár „merész vállalkozás”-nak látja, amely még „nem elég kész”; s a „valóság és képzelődés, ébrenlét és nappali álmom közötti” határon járást emeli ki, amikor „hol együtt, párhuzamosan halad, hol egymásba mosódik a kettő”. Nyugat, 1941, 467. KÁNTOR Lajos észrevétele szerint: „a pontos valóságláttatás s az ábrázolás játékossága” [...] „kivülállással és iróniával színeződik”; „kényyszerű álmovilág realista eszközű leírásában is, a jól megválasztott keret révén felidézi Szabédi abszurdjait” (i. h., 17).

Műfajok között

Mándy Iván novellaciklusai és regényei

„Amit írok, egy szelet a világból. Amennyit a reflektor kihal a sötétből. Mint mikor egy gyerek az ablakon át az utcára bámul, s az előtte elvonuló látványból valamit behúz magának, hogy alaposan szemügyre vegye.”¹ Amit Mándy a maga írói módszeréről az *Egyérintő* (1969) fűlszövegében ír, az jellegzetes novellista alkatra vall, s a műfaj klasszikus definícióira, például Kosztolányiéra emlékeztet. (A novella „nem az egész életet mutatja, csak egy ragyogó részletét, egy tündöklően megválasztott körszeletét.”²) A Mándy-recepciót azonban szinte kezdettől izgatta a dilemma: novellaciklusként vagy regényként olvashatók az író munkái. S itt talán nem is csak arról van szó, hogy az idő múlásával változik a regénykánon, s változik az olvasói tudat narrativitása is. Igaz, az a jelenség is elgondolkodtató, hogy néhány évtized elteltével regénynek gondolunk olyan alkotásokat, amelyeket korábban nem tartottunk annak. Ma már azon sem csodálkozhatunk, ha valaki Mikszáth novelláskötetét (*A jó palócok*), Krúdy *Szindbádját* vagy Kosztolányi *Esti Kornélját* regényként olvassa.³

A műfaji megfontolásoktól érintetlen olvasó persze joggal kérdezheti: nem mindegy, hogy novellaciklust vagy regényt olvasunk? Nem, mert más-más olvasási stratégia jár velük, legalábbis akkor, ha valamilyen történeti poétikai konvenciórendszer szerint olvasunk. A korántsem szőrszálhasogató megközelítés tehát lényeges szerepet játszhat az elénk kerülő szöveg értékelésében, megítélésében. Ráadásul a műfaji dilemma Mándy esetében nemcsak valamely későbbi befogadói-értelmezői közösség számára fontos. Jellemző, hogy Mándy egyidejű olvasása már csaknem megkerülhetetlen kérdésként veti föl lírai és epikusi élmény, novella- és regényírói módszer különbségét. Rendkívül jellemző, ahogy például Király István a *Francia kulcs* (1948) mozaikosságát észlelve a széthulló részeket eleve a regény ellentétéként, s művészi fogyatékossgként állítja be. Az *Idegen szobák* (1957) kritikusa, Konrád György is a „nagyívű szerkezetek belső kohézióját” hiányolja. „A tettek köré képződő és emlékezetünkbe súlyosodó epikus tömbök helyén a történés aprólékos gonddal egymáshoz csiszolt epizódjai sorakoznak, a légkör megkívánta elvont, szürrealista rendbe. Ám, ha az ilyen megbízhatatlan szerkezettel regényt írni valóságos istenkísértés is, a novellában elkerülhetőbb a

veszély és ez a novellára szorultság, melyben a kortárs írók is szembeötlően osztoznak vele, jóllehet a regényt nem becsüljük elvből magasabb rendű műformának, mégis valami tehetetlenséget mutat. Hiába szédít el a hangulat, egymagában nem helyettesít mindent: könnyű megérezni, hogy a hullámlázása szerint, értelmi alárendelés nélkül, egymás mellé terelt elemek is majdnem tetszőlegesen ritkíthatók és szaporíthatók...” A hozzáadás (addíció) műveletét egyébként pontosan érzékelő Konrád műfaji tanácsalanságánál csak Rónay Györgyé nagyobb. A *Régi idők mozijáról* (1967) szólva egyik mondatában még az Erziehungsmomant emlegeti („egy mozin, filmen nevelkedett gyermekkor regénye”), a másikkban már – „ha tetszik” – a „lírai novella-fűzér” megnevezést használja. Lengyel Balázs viszont arról ír, hogy Mándy epikus tehetségéhez inkább az egyetlen és egyszerűbb történet elbeszélése illik. S igaza van, a regényben az elbeszélt történet elágazásai, a beiktatott pauzák (leírások, reflexiók) és beágyazott elbeszélések várhatók. Ezzel szemben Mándy állapota „par excellence lírai”. „Az epikus élmény más természetű. Folyamatosabb, több benne az összetettség, a konstrukció, jellem, helyzet, történet, intellektuális következtetés elrendezett egyvelege. Butaság volna azt állítani, ez hiányzik Mándyból, hogy neki nincsenek jellemei, történetei, csak helyzetei. Igaz, lassan kibomló, szélesen hömpölygő epikai konstrukciói csakugyan nincsenek.” Szigethy Gábor pedig az *Egy ember álma*-ról (1971) szólva még a paradoxontól sem riad vissza: „Mert bár regényt tartunk kezünkben, de olyan regényt, amelyre legkevésbé vonatkoznak a regény írott és íratlan szabályai...” Cselekmény, ok-okozati rendben és logikailag elrendezhető eseménylánc helyett az „életézés” dominál, állapítja meg Szigethy.⁴ Mándy tehát alapjában nem eseményes anyaghoz (álom, hangulat, létélmény) rendel hozzá valamilyen minimális eseménymenetet, s mimetikus-ábrázoló próza helyett inkább a „sugalmazás narrációjára” (Thomka Beáta) ad példát.

A kérdés az újabb Mándy-irodalmat is izgatja. Erdődy Edit szerint a műformák nem különülnek el, „laza szerkesztésű regényeinek egyes részei, cselekményszegmentumai mint különálló novellák, mint önálló formai egységek is fölfoghatók. S viszont: a különálló részekre, önálló darabokra tagolt novellaciklusban is kitapintható egy laza cselekménysor, melyet nemcsak a főszereplő és a többi szereplő személye, a helyszín azonossága, esetleg az atmoszféra hasonlósága kapcsol össze, hanem egyfajta linearitás is, mely az összefüggő cselekménysor illúzióját adja az epizódoknak.”⁵ Minthogy a klasszikus műfajmegjelölések használhatatlanná válnak, a műfajok átjárhatósága miatt – fejtegeti a monográfus – a témakörök, az állandó tárgyi-tematikai motívumok a fontosak igazán. A regényszerűség és a novellisztikum közötti határok föloldása ily módon azzal jár, hogy az írói eszközök ugyanazok egy élettörténet elbeszélésében, mint egy pillanatában. Mindez arra mutat, hogy nem a klasszikus modernség felől célszerű megközelíteni

Mándy regényműfaját. Ha mindenáron korábbi korok regénykánonjának ismérveit keressük, arra a nem túl termékeny következtetésre jutunk, hogy Mándy regényei novellisztikusak, novelláit viszont nagyon sok szál köti össze: nemcsak a hangulati azonosság uralkodik bennük, de a szereplők közül is sokan visszajárnak. Az is egyértelmű, hogy a novellákat ugyanaz az ihlet hozta létre. Elgondolkodtató, hogy a novellafüzér vagy nagy kompozíció dilemmájának oly gyakori megfogalmazása ellenére talán Mándy az, akit leginkább „csak” novellistának tekintenek. S valóban, ennek a logikának is megvan a jogosultsága, Mándy hőseinek ugyanis nincs teljes élettörténetük, önmagukra ritkán reflektálnak, az eseményekbe többnyire nem avatkoznak bele. Ha sem tetteikben, sem terveikben, elképzeléseikben nem tudják definiálni önmagukat, akkor a velük történtek is pillanatnyiségükben maradnak meg. A fentiekben említett eseményminimum legföljebb egy (nem nagy lélegzetű) történetre elég. Ha másakra is, akkor egy újabb novella vagy regényfejezet kezdődik. Úgy tűnik, e megközelítés szerint Mándy írói erényei nem férnek össze a nagyobb kompozíció lehetőségeivel.

A még regénynek nevezhető mai, századvégi művek felől olvasva Mándyt egészen másféle következtetésekre juthatunk. Nem véletlen, hogy Bányai János a bahtyini „kis beszédműfajok” (párbeszéd, idézetek, leírás, felsorolás) rendszerében keresi a megoldást.⁶ Könnyű belátni, hogy a mozaikos ábrázolás, az összetört linearitás, a szaggatottság, fragmentumszerűség igen nagy mértékben fölborította, átformálta a regénykánont, s Mándy ebben a „fölforogató” műveletben fontos előzménynek tekinthető. Ám ehhez rögtön hozzá kell tennünk, hogy egyaránt kiemelkedő irodalomként tarthatjuk számon a hagyományos narrációra épülő modern regényt és az ezt a fajta narrativitást tagadó alkotást is. Tény az, hogy Mándy regényeit már nem fonja egységbe valami nagy racionális magyarázat elve és a narrációra való törekvés.

A Balassa Péter emlegette „magányos, monologikus hang”⁷ eleve valami sorozatszerűséget, egymás mellé rendelt variációkat eredményez. Mindez egyszerűséget jelent ugyan, de nem jelent egyhangúságot. Az önálló részletek ugyanannak a többnyire szorongásos létélménynek a felidézései, hangulati feszültségükben mégis különbözniük kell. Ritmust nem a cselekmény érzelmi-gondolati váltásai, hanem a hol dermesztően jeges, hol melankolikus élmény atmoszferikus hullámvázai adnak. Ebben a motívumokat „rakosgató”, olykor esetlegesnek tűnő módszerben – pontosan jellemzi ezt Balassa – van valami „*rejtélyesen evidens*, ahogy összeáll az Egész: a *strukturált kimondhatatlan*”, mely leggyakrabban a „kis semmiségekben” (a mozarti „*petits riens*”-ekben) rejlik, Mándy fragmentumokból építkezik, mert világunk túnékeny szerkezetének megragadásához, a redukcióhoz, a töredékességhez vonzódik. Nem véletlen, hogy a fragmentum mindig akkor jelenik meg, amikor a nehezen kimondhatót vagy éppen a kimondhatatlant kell megszólaltatni. Az így felfogott fragmentum semmiképpen sem a mű részlete.

A műfaji kategorizációnak ellenálló fragmentum akár teljes és befejezett mű is lehet, minthogy a narratív struktúráját illető fragmentaritás a szöveg belső tulajdonságait jelenti, s nem a fragmentumnak a más szöveghez való viszonyát, függőségét. A strukturális fragmentaritás – miként Kazimierz Bartoszyński fejtegeti – nem is a mű bizonyos rétegeinek meghatározatlanságára, hanem olyan nyitott szövegekre vonatkozik, amelyek szüntelenül kibújnak a teljesség-igényű művek strukturális szabályai alól. A strukturális fragmentaritás esetén nem valamely műfaji kánon megvalósulásáról (regény vagy novella) kell szólni, hanem műfajon kívüli vagy éppen fölötti elvekről.⁸ A fragmentum így egy bizonyos típusú alkotói tevékenység megfelelője, s úgy gondolom, ebből az aspektusból a Mándy-kutatás is kiszabadítható a novellafüzér vagy nagy kompozíció zsákutcajából. Mándy szinte minden műve fragmentáris szervezettségű, s fragmentum-teremtő tevékenysége ellentétes az elemek összegzése útján létrejövő egész jellegű konstrukciókkal. „A teremtő folyamat itt a jel és jelentés állandóan újraindított játéka kell hogy legyen, amit nem szorít szabályok közé semmilyen meghatározott megismerési cél elérésének szándéka, hanem az író által diktált, sokfelé irányuló lépésekkel, vitorlás-terminussal szólva »rumbokkal« halad. Itt valószínűleg Barthes formulájához közelítünk, aki a fragmentumot »a kör kerülete mentén körberakott kövek«-hez hasonlította, feltéve egyúttal a kissé retorikus kérdést: »mi van vajon a közepén«. Ez a középpont, úgy tűnik, Barthes gondolatmenetében éppúgy meghatározatlan maradt, mint Valérynál. Az általa művelt tevékenységből ugyanis nem következhetett szisztematizált rendszer, más nyelvekre lefordítható levezetés, és ez a fragmentumszerűség a költőiség kritériumaihoz való közelítést látszik hangsúlyozni.”⁹

Ha Mándy in medias res kezdéseit olvassuk, gyakran fölfigyelünk arra a jelenségre, hogy a mondatok közötti kötőelemek sem föltétlenül szavatolják a szöveg kohézióját. Ám a továbbiakban is gyakran tapasztaljuk, hogy a koherencia nem az egymást követő mondatok közötti viszonyok szintjén nyilvánul meg. Úgy tűnik, az ilyen típusú szövegeknek van kezdetük, de nincs végük. A *Régi idők mozijából* néhány jellegzetes nominális mondat: „Üres, elhagyott barlang a pénztár. Lecúsúzott kendő, nyitva hagyott könyv. És a jegyek tömbje: sárga az erkély, rózsaszín a földszint. [...] A büfé homályba vesző üveglapja. A sarokban egy kis törmelék a nápolyiból, felkunkorodó szalag a csokoládé papírjából.”¹⁰ Hogy ezek a mondatok a némafilmek képaláírásait idézik, már Bori Imre fölfedezte.¹¹ Mándy költőiségének, mely egyáltalán nem valamilyen megemelt, patetikus, poétikus nyelvhasználatot jelent, ilyen forrásai vannak. Az eseménymenet is ezeken a (Bori szavaival) „görgőkön” halad tovább. Ha a mondatközi kapcsolatokra figyelünk, Mándy szövegei akár inkohereusnak is minősíthetők. Ha azonban a fenti idézetet a leírás vagy a némafilm-főiratok paródiájaként fogjuk föl, vagyis bizonyos felismerhető konvenció realizálásaként, akkor máris koherens szö-

veget látunk magunk előtt. „Sok kortárs irodalmi szöveg – írja Van Dijk – nem tartja tiszteletben a lineáris kohézió szabályait. Ilyen szövegek esetében nincs rekonstruálható szemantikai kapcsolat két vagy három egymást követő mondat között. Hiányzik így a kohézió egyik alapfeltétele, de ez gyakran kompenzálódik a szöveg-egész szintjén: az egymáshoz képest inkoherens mondatok szemantikai mély struktúrái feltárhatják a mély egész koherens szerkezetét, különösen a lírában.”¹² – Sőt, a modern prózában is, tehetjük hozzá.

Ez a szemantikai „mélystruktúra” különféle szövegeken átvágva, szöveg-határokat semmibe véve folyamatosan formálódik. A novellaciklusokban így módon koherenciát, a regényekben inkoherenciát tapasztalunk. A hierarchia vagy egyszerű műfaji osztályozás részeként említhető regénytől vagy novellától itt valóban a Roland Barthes-i értelemben vett szövegig jutunk el, amelynek nem az *organizmus*, hanem a *háló* a metaforája: „a Szöveg kiterjedését valamilyen *kombinatorika*, *rendszer*tan (ez a kép közelít a modern biológia nézeteihez az élő szervezetről) szabályozza” – írja Barthes *A múltól a szöveg felé* című tanulmányában.¹³ Az írás itt rendezés, csoportosítás, ide-oda rakosgatás.

„Ezt már ismerjük – mondta magában Zsámboky. – Ez a jelenet nagyjából benne van a »tárgyalásban«, amikor Fabulya össze akarta roppantani Esztert...” – mondja a *Fabulya feleségeiben* (1959) a Fabulyát megírni akaró Zsámboky. Minél többet tud, Fabulya körvonalai annál bizonytalanabbak, elmosódottabbak. Elerőtlenedik maga is, úgy érzi, túl sok kis apró történetet tud. „Zsámboky valahogy olyan volt, mint egy könyv, amelyben messze előrelapoztak, fejezeteket ugrottak át.” Ez az „ugrálás”, „dobálás” Mándy módszerének egyik legfontosabb jellemzője. Nézőpontok, idősíkok olyan kiszámíthatatlanul váltakoznak itt, miként a *Fabulya feleségei* végén egymásnak léggömböt dobáló hősök: „Fabulya feléje lendült, de valahogy a hóna alatt Turcsányinak dobta a lufit, Zsámboky meg az üres levegő után kapkodott. Azután mégiscsak Zsámbokyhoz került a labda, aztán megint Turcsányihoz, Fabulyához. Emberek, padok, gyerek-kocsik fölött dobálták egymásnak, ahogy kitáncoltak a kertből. [...] A léggömb remegve, imbolyogva felszállt, és ők hárman egymás körül keringve eltűntek a sarkon.” Az ilyen mitizáló elbeszélői reflexiók mellett egyértelműen metanarrációs jellegű szereplői megnyilatkozásokat is említhetünk. A *Mi van Verával?* (1970) *Dolgozat* című novellájában(?), regényfejezetében(?) olvassuk: „Éva néni majd megint azt mondja, hogy nincs semmi összefüggés a fogalmazásban. Ide-oda ugrálok. Se füle, se farka az egésznek.”

Pedig van összefüggés, csak éppen nem az előrehaladó, teleologikus jellegű cselekményvezetés kánonja szerint. A regénynek titulált *Mi van Verával?* újszerűsége – mint Erdődy Edit fejtegeti – „visszafelé világítja meg az eseményeket: utólag értesülünk róla, mikor már befejezett tény, hogy Vera

szakított egy szerelmével, hogy már nem jár gimnáziumba, hogy már elvégezte a kirakatrendező tanfolyamot, végül, hogy külföldre távozott, és férjhez ment. A megjelenítés módja, az elbeszélés időviszonyai tehát mintha a jelenközpontúság, az aktualitás ellen dolgoznának, amikor a történet egyes mozzanatait megtörtént, befejezett múltként helyezik el a meglehetősen statikus jelen idejű cselekményben.”¹⁴ A novelláskötetként megjelent *Előadók, társszerzők* (1970) viszont minden mozaikosság ellenére a regényszerű alakításra lehet példa.¹⁵ A tizenegy – külön-külön is olvasható, helyüket így is megálló – szövegnek látszólag még a sorrendjét is fölcserélhetjük, mert valóban csak nehezen vehető észre a rendező elv. Az azonban gyorsan kitűnik, hogy az 1–5. és a 6–11. novella akár a regény két része is lehetne. Az egyikben az előadókról, a másokban a társszerzőkről olvashatunk. A két résznek nincs közös szereplője, motívumaik között viszont igen sok párhuzam fedezhető föl. Az egyes részekben belül még szorosabb az összetartozás. A második történet (*Előadó eltűnik*) egyértelműen az első (*Előadó érkezik*) folytatása, s időben is követi azt. Sőt, a lehetőségekkel, variációkkal való játék eredményeként a második történet lényegében az első másféle értelmezését, értelmezhetőségét példázza. Ráadásul a hivatalos vélemény (jelentés a Központból) egy újabb változatra is fényt vet. A harmadik novellában (*Előadó hazamegy*) – a Biller–Kürti–Ambrus előadói gárdából – Kürti kerül a közép-pontba (az első két írás hőse, Biller itt meg sem jelenik), a miliő azonban ugyanaz. Ismétlődő mozzanatokra figyelhetünk föl. Az *Előadás a Várban* újabb szereplőt világít meg, Ambrust, a bohém költőt, aki Kürti előadásán az egyik hozzászóló. A másik Boniváth Pali, akinek az apja, a nyugalmazott főtiszt a politikai fordulatban reménykedik. Kürti meg éppen attól fél, hogy egy hatalomváltás után majd őt vonják felelősségre Amerika-ellenes előadása miatt. A félelem, az olykor megmagyarázhatatlan szorongás így az *Előadók, társszerzők* vezérmotívuma. Az *Előadó mondja...* elbeszélője és hőse már az az Ambrus, aki az imént még epizodistaként jelent meg. A narrátor kilétéről azonban csak úgy értesülünk, hogy Kürti a Zokogó Majomban megrészedett barátját megszólítja. Az első részt (1–5. novella) a sötét utcán düllöngelő előadók képe zárja: „Mennek az előadók, részegen, álmosan, elhülyülve – a sárba, az éjszakába...”

A társszerzők, a következő hat szöveg hősei – az előadókhöz hasonlóan az irodalmi élet, sőt, az értelmiségi lét periferiáján tengődő figurák. A *Társszerzők* (6. novella) hőse Nöller (nevének hangzása emlékeztet Billerre), „nőügyi helyzete” megegyezik Billerével. Csak itt nem Margitka, hanem a zongoratanárnő Sári az imádat tárgya. Látjuk a tehetségtelen Bácsalmásit, akinek a „társszerzők” „négerkedni” kénytelenek. A felelősségre vonástól rettegő Nöller valójában az első rész Kürtijére is emlékeztet. A *Levél* (7. novella) jelentős részében Sári Bácsalmásihoz írt sorait olvashatjuk. Szakításukból arra következtethetünk, hogy ez a mindössze háromoldalas szöveg mégis-

csak valamiféle linearitás része. A 8. novella (*Jó reggelt*) újdonsága, hogy megjelenik benne Fabulya, aki szintén Bácsalmási társszerzője. Új figura van ugyan, de sorra megtaláljuk a korábbi szereplőkre való utalásokat (Sári például férjhez ment), s ezek ismételten valamiféle időrend benyomását keltik. A 9. szövegben (*Éjszaka az üdülőben...*) Zsámboky elmeséli valakinek, hogy az üdülőben ismeretlenek átkutatják a könyveit.

„Fényképezni? – Elcsuklottam. Ezeket a kusza, vakarék betűket? Talán valaki már nézi, olvassa a fényképen? Engem is fényképeznek, ki tudja mióta. Ahogy megyek az úton, ahogy ebédelek, megállok egy nővel, ezt mind, mind pergetik.” (Az első részben Kürti alapélménye a kiszolgáltatottság, ellenőrzöttség. Szó szerint ugyanaz a mondat: „Engem is fényképeznek, ki tudja mióta.”) A 10. szöveg (*Esküvő*) Turcsányi esküvőjének és Zsámboky kirúgásának (pártfogóját eltávolítják a rádióból) története, s az újra előbukkanó Bácsalmási utal az idáig „pihentetett” szereplőkre, Nöllerre és Sárira. Zsámbokytól pedig ezekkel a mondatokkal búcsúzunk – legalábbis ebben a ciklusban: „A Rádiónak vége, a jelenetíró kilépett belőle, mint ahogy valamikor a tanár is elhagyta. Most aztán mi következik? Egyelőre megszűnt, észrevétlenül kirajzolódott a képből.” Aztán a 11. szövegből (*Tépett füzetlapok. Zsámboky följegyzéseiből*) a kirúgás utáni történetről még megtudunk néhány dolgot. (Hogy ki adja közre a följegyzéseket, nem derül ki.) A *Fabulya feleségei* című kisregény – jelöletlen időbeli kihagyás után – lényegében a *Társszerzők* történetét folytatja (az életmű-sorozatban nem véletlenül hozzák az *Előadók, társszerzők* cím alatt), mégpedig úgy, hogy Zsámboky és Turcsányi próbálják – a különféle lehetőségeket mozaikokból egymás mellé rakva – megírni Fabulyát és feleségeit. A figyelmes olvasó föltétlenül érzékeli a linearitást, de annak elemei a kaleidoszkóp szeszélyes alakzataihoz hasonlóan adnak ilyen vagy olyan képet. Persze az események is mindig csak utólag rendezhetők el és értelmezhetők valamilyen sorrendben.

Mándy szerkesztésmódja számúzi azt a hierarchikusan rendezett eseménysort, amelyben minden elem a végső céloknak rendelődik alá. Itt minden apró esemény, hangulat, tárgy vagy szó, stilisztikai alakzat egyenrangú. Ily módon egy elmozdítható, összerakható és szétszedhető, bővíthető és rövidíthető, bármikor és bárhol folytatható szerkezet jön létre, amely az anorgánikusságot, a folytonosság- és folyamatossághiányt jeleníti meg. A szokatlan, az esetlegesnek tűnő elrendezés viszont éppen az önreflexió igényét erősíti – különösen a *Fabulya feleségeiben*. Az eseménymondás lehetőségeinek vagy éppen lehetetlenségének tudatosításával együtt jár a megformáltság indoklása, a megírás módjának, a szövegvilág mesterséges, teremtettségének hangsúlyozása. Sokszor maguknak a hősöknek sincs igazán közük ahhoz, ami történik velük. Álom és valóság, képzelet és valóság határát sem érzékelik. A *Régi idők mozijában* egy fiatal fiú végignézi a filmeket, olvassa a filmújságokat, álldogál a plakátok előtt, szűkszavúan, rövid, kategorikus

mondatokban regisztrálja a látottakat. Megnéz egy filmet, fölveszi a hős manírjait. A film álmvilágát azonban kíméletlenül lerombolja az a másik, a valódi, amelyből ideig-óráig menekülni lehet. A széthullt családot és az iskolát feledni akaró gyermek nappali álmodozásai olyan imaginárius réteget teremtenek, amelyben képtelen, alogikus dolgok történhetnek meg. Lewis Stone, a filmszínész megszólalhat, s Greta Garbo partnerei is előléphetnek a fiú füzetéből, míg ki nem radiózza őket. Megy a film, de a látvány – képaláírásokra emlékeztető – leírásába beépülnek a nézők reakciói. Olyannyira beleélik magukat a történetbe, hogy a moziból távozó nézősereg is viking hajóhadnak tűnik.

A *viking sisakot* a szövegköziség egyik sajátos megnyilvánulásaként is olvashatjuk: „a novella-szöveg [illetve regény-fejezet – O. S.] nem egy másik irodalmi művet idéz, hanem egy képekben elbeszélte epikus történetet, amely szöveges részeket (feliratok) is tartalmaz.”¹⁶ A filmforgatókönyv módszerével írt szövegben apa és fia tökéletesen behelyezkednek az eseményekbe. Mind az *Előadókban*, mind a *Társszerzőkben* további izgalmas intertextuális kapcsolatokra találunk példát. Billernek Solohov regényéről (*Új barázdát szánt az eke*) kell előadást tartania, ám a művet nem olvasta, Kürti „fő vonalakból” összeállított kivonatából tájékozódik. Ez a vázlat több szempontból is tanulságos. A tartalomismertetés bumfordi bája tompítja, már-már kedélyessé teszi a diktatúra világát. Másrészt a történetmondó próza fabulájának viszonylag könnyű összegzési lehetőségeit is érzékelteti. Biller irkalapra jegyzi a lediktált rézümet: „1930 körül. Megteremtik a szovjet falu szocializálását. Önként ajánlkozik egy sereg képzett munkás. Davidov kerül abba a faluba. (Ukrán.) Hozzáfog a kolhoz megalapításához. Hogyan keletkezik az új életforma? Hogyan alakul át az új ember? Solohovra jellemző, hogy fáj neki a nagygazdák elhurcolása.

Ölik az állatot. Jakov Lukics.

Trifnov. (Ez áthúzza.) Szervezkednek a szovjethatalom ellen. Jakov Lukicsnak tetszik az új élet. Itt a dráma! Nappal elnök, éjjel ellenforradalmárt rejteget. (A tiszt eltűnik, majd visszajön.) Tiszt részegen lehordja Jakov Lukicsot. – Jakov Lukicsnak nincs erkölcsi útja...” A két szöveg (Mándy és Solohov) kontrasztív jellege éppen azt emeli ki, hogy az egyik teremtett világ ellenáll a pragmatikus értelmezésnek, a másik viszont kényszeríti a befogadót arra, hogy a referencialitáson kívül semmi mást ne keressen. Az ilyen szöveg-szöveg kapcsolaton kívül a szövegköziség szöveg-valóság viszonyait is fölfedezhetjük. Fabulya „öt perces bevezetőt” ír a *Sándor Mátyásból*, s Verne regénye váratlanul egybemosódik az ötvenes évek jól ismert világával: „...Sándor Mátyás a magyar szabadságért harcolt, erdélyi kastélyában szőtte az összeesküvés szálait az osztrák elnyomók ellen.

Ebben a pillanatban lépések hallatszottak a folyosóról. Kemény, határozott lépések. Pillanatnyi csönd. Aztán három kopogás egy közeli ajtón.

Fabulya kezében megállt a toll. Arca megdermedt. Bácsalmási ezt az arcot nézte, ahogy megkérdezte.

– Mi az, mi történt?

Fabulya csak intett a tollal. – Nyomozók... itt szemben." A „valóság” a Verne-szövegnek is más dimenziót ad, s ugyanakkor a regény leegyszerűsített, áttételek nélküli, primitív summázata meghökkentő, már-már az abszurdal határos, nevetésre ingerlő összefüggésekben szemlélteti a különféle formában mindig továbbélő, egyetlen korhoz aligha köthető ostobaságot.

A Mándy-műveken bemutatott jelenség újabb irodalmunkban is megglehetősen gyakori. Bereményi Géza *Legendárium* című regényének (1978) egyes részei akár novellaként is fölfoghatók. Hajnóczy Márai-történetei (*M*, 1977) viszont valami nagyobb kompozíciót sejtetnek. Ha Székely János *A nyugati hadtest* (1979) című könyvét olvassuk, igencsak elbizonytalanodunk a műfaji besorolást illetően. Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényének (1986) egyik fejezete (*Egy antik falikép leírása*) igazi értelmét, jelentésképző funkcióját csak a regénykonstrukcióban nyeri el, de önmagában is hiánytalanul megállja a helyét. Közismert, hogy Bodor Ádám a *Sinistra körzet* (1992) című regényének egyik fejezetével nyert a Holmi novellapályázatán. Bodor minden bizonnyal nehezen nevezhető nagyepikusi alkatnak, de Margócsy István állításában is kételkedhetünk: „mai irodalmunkban ő az, aki leginkább csak novellistának tekinthető” – írja. „Ahogy a szereplőknek nincs és nem is lehet egész élettörténetük, hiszen nem reflektálnak a történésekre, s nem avatkoznak bele az eseményekbe, ahogy az egyes figuráknak nincsenek *terveik* és elképzeléseik az élet folyamatát illetően, úgy az őket érintő események és történetek is meg kell maradjanak pillanatnyi érvényükben és hatásukban – csak egyszer eshetnek meg, nem folytatódhatnak.”¹⁷ A *Sinistra körzet* tizenöt fejezete valóban tizenöt szereplő „egyszer megesett” történetdarabkáját adja elő. Ám a tizenöt fejezetben/novellában nem föltétlenül ugyanannyi fragmentum egymáshoz való viszonyát kell látnunk. Egyetlen fragmentum törlik itt tizenöt részre, de ebben (Margócsy szavaival) valóban „a legnagyobb belátások” sejlenek föl. Az egyes fejezetek persze önálló novellaként is olvashatók, mert a szerző ravasz módon minden fejezetbe beleírja azokat a legfontosabb mozzanatokat, amelyek az önálló értelmezéshez nélkülözhetetlenek. Egy-egy fejezet emlékeztethet ugyan a klasszikus novellaszerkezetre, de másféle műfaji vagy éppen műfaj fölötti elvek is érvényesülnek.

A realista regénytradíció felől nézve a végig nem vitt, szervesen nagyepikai kompozícióban föltűnik egy kisepikai vonulat. Novellák, félnovellák egymáshoz szervesen nem (vagy látszólag nem) kapcsolódó, valamiképpen mégis egymást folytató sorára figyelünk föl, amely sehogyan sem akar teljes regényvilágot megszervező epikai ívvé összeállni.

A modernség utáni regény nem is akar ilyen ívet.

- 1 MÁNDY Iván, *Egyérintő*, Bp., 1969.
- 2 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Írók, festők, tudósok*, II., Bp., 1958, 314.
- 3 Minthogy a teret, időt és a szereplőket tekintve *A jó palócok* egységesnek mondható, a kötet regényszerűnek tűnik: „Ha nem kiragadott novellákat olvasunk, hanem az egészet, egy naiv olvasat regényként is érzékelheti Mikszáth művét. Mégsem regény, hanem novellafüzér. Olyan tematikusan erősen szervezett novellafüzérek elődje, mint amilyen majd Kosztolányi Esti Kornélja vagy Krúdy Szindbádja lesz. Azoknál a főszereplő személye az összetartó kapocs, Mikszáthnál a jó palócok” – írja VADAI István: *A majornoki hegyszakadék*. Mikszáth Kálmán: *A jó palócok*, Tiszatáj, 1997, 1. sz., 68. L. még: DÉRCZY Péter, *Szindbád és Esti Kornél. Műfaj, szerkezet és világkép*, Literatura, 1986, 1–2. sz., 81–94. PALKÓ Gábor, *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső. Kosztolányi Dezső: Esti Kornél = Az újraértett hagyomány*, Debrecen, 1996, 33. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Esti Kornél = Uő, Világkép és stílus*, Bp., 1980, 469.
- 4 A Király-, Konrád-, Rónay-, Lengyel Balázs- és Szigethy-idézetek forrása: *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*, vál., szerk. és összeáll. DOMOKOS Mátyás és LENGYEL Balázs, 37, 94, 187, 217, 220.
- 5 ERDŐDY Edit, *Mándy Iván*, Bp., 1992, 37.
- 6 BÁNYAI János, „Kis beszédműfajok” az álmeregényekben (Egy ember álma, Álom a színházról). Tanulmányok. Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanárszéke (25., 26. és 27. füzet) Újvidék, 1995, 96–98.
- 7 BALASSA Péter, *Mándy és a kísértetek. Művészetéről és Átkelés című kötetéről = Uő, Észjárások és formák*, Bp., 1985, 147–149.
- 8 Kazimierz, BARTOSZYŃSKI, *A fragmentumról*, Helikon, 1993, 4. sz., 492–510.
- 9 BARTOSZYŃSKI, i. m., 509.
- 10 MÁNDY Iván, *Régi idők moziája*, Bp., 1967.
- 11 BORI Imre, *Írók a „pálya szélén”. Mándy Iván = Bori Imre huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*, Újvidék, 1984, 559–567.
- 12 T. A. VAN DIJK *Some Problems of Generative Poetics* című művéből idézi: Włodzimierz BOLECKI, *Az (irodalmi) szöveg kohéziója konvenció*, Helikon, 1993, 4. sz., 516.
- 13 Roland, BARTHES, *A múltól a szöveg felé = Uő, A szöveg öröme*, Bp., 1996, 71.
- 14 ERDŐDY Edit, i. m., 58–59.
- 15 MÁNDY Iván, *Előadók, társszerzők*, Bp., 1987.
- 16 ERDŐDY Edit, *Mándy Iván: A viking sisak*. A Tiszatáj Diákmelléklete, 1997. február, 41. sz.
- 17 MARGÓCSY István, *Bodor Ádám: Vissza – fülesbagolyhoz = Uő, Nagyon komoly játékok*, Bp., 1996, 33–34.

„...Nemzetén át az emberiséghez”

A „magyar műhely” és a „bartóki modell” mint eszmény s mint feladat

1965. április 30-án a bécsi egyetem zsűfórásiáig megtelt dísztermében Németh László is átveszi a Herder-díjat. Úgy tudja, hogy ez az első nemzetközi díj, amellyel magyar írói valaha is kitüntettek. Aztán a ceremónia, a fogadás, az utazás izgalmái – és persze elsősorban maga a rangos díj mélyen érintik, sőt kifejezetten fölkavarólag hatnak rá. Jó néhány hónapig tart ez a feszült idegállapot, mígnem írásban (rövid tanulmányokban, újságcikkekben) manifesztálódik mindaz a *több évtizedes*, hol nyíltan kifejtett és megvallott, hol pedig csak bűvópatakszerűen tovább élő *eszmény és feladat*, amely (mint eszmény) a magyar irodalom világirodalmi rangját jelenti, illetőleg (mint feladat) az e rangra segítés programjaként jelenik meg.

1966 tavaszán több rövidebb írásában is visszatér a számára oly nyomasztó kérdés: „mi lesz a jövője ennek a kis irodalomnak, melybe annyi megszeretett ember temette erejét...” (*Irodalmunk jövője* = *Kiadatlan tanulmányok*, 2. k., Bp., Magvető, 1968, 620.) Herder (és Ady) jóslata nyomasztja, ámde inspirálja is egyben, s újra visszapillant írói, kritikai, tanulmányírói pályájának azokra a pontjaira, periódusaira, amelyeknek a centrális programjai (és problémái is egyben) a magyar génusz európai, világirodalmi értékeinek az érvényre juttatási lehetőségei és problémái voltak. A másik – ezzel szorosan összefüggő – alapkérdést az jelentette a számára, hogy vajon milyen *lényegűnek, jellegűnek* kell lennie annak a *nemzeti* alkotásnak, műnek, szellemnek, amely joggal és eséllyel pályázhat a *nemzetközi* ismertségre, sőt elismerésre, elismertségre, nemzetközi rangra is.

Ady Endre (legelőször is *A halottak élén* című kötet) közismerten jelentős (tudati, érzelmi és morális) hatása mellett mindezen roppant nagy kérdés, eszmény és feladat megformálódásában Németh László számára Babits Mihály és Szabó Dezső egy-egy tanulmánya – még hozzá egyetlen esztendő leforgása alatt, 1918–19-ben – volt még döntő módon fontos. Babits inkább a nemzeti, a „faji” irodalom és a világirodalom összekapcsolhatóságának a föltevésével és sugallásával (mindenekelőtt az 1913-ban írt *Irodalmi problémák* című esszéjével), Szabó Dezső pedig – s erről eddig keveset tudtunk – a Nyugat Adyt búcsúztató (1919. február 16-i) számába írt, *A két forradalmi költő* című, szuggesztív erejű cikkével, amely a kiinduló lépést (vagy talán inkább

lökést) jelentette Németh László „mély magyar” gondolata, illetőleg a későbbi „keleti lélek” és „nyugati módszer” szintézise koncepciójának a kiteljesedéséhez.

Dolgozatunkban ez utóbbi folyamatot, eszmetörténeti vonulatot követjük végig – még ha csak főbb vonásaiban is –, amely 1919 tavaszától egészen 1956–57-ig a *Magyar műhely*, illetőleg *A magyar vers útja* című összegező igényű esszéinek a megírásáig tartott.

Az első kristályosodási pont – Ady, Babits és Szabó Dezső friss keletű ösztönzései nyomán – a „készülődés” időszaka, vagyis a húszas évek. A következő a harmincas évek elején (nemzedéki sorozata a Nyugatban és természetesen a Tanú), a következő (lappangó) szakasz a hódmezővásárhelyi tanárkodás éve, majd ezután következik a szintéziskísérlés az ötvenes évek középso harmadában. (A fentebb említett hatvanas évek nem jelentett új szakaszt: inkább csak e nagy ívű és nagy igényű kritikus vállalkozás utórezgéseként annak fontosságát emeli ki, húzza alá.)

*

Németh László az 1956 nyarán írt *Magyar műhely* című esszé tanulmányában utal arra, hogy közel négy évtizede Szabó Dezső egyik Nyugat-beli írása ütötte le benne azt az akkordot, melynek nyomán ő maga is rádöbrent arra, hogy „a magyarságnak van egy szinte tengermélyi, értékes, kárhozó rétege. Berzsenyi, Katona, Madách, Kemény!” (I. m., 196.) És persze még, amiről, akiről Szabó Dezső e tanulmánya szól: Ady Endre.

Szabó Dezső ebben a cikkében Petőfi és Ady, „a két forradalmi költő” alkatát, lelkületét, magyarság-érzetét, egyszóval „fajiságát” hasonlítja össze, megállapítva, hogy ezek a jellemzők merőben különböznek egymástól. „Mert egészen különböző a faj és különböző a közösség, melyből kinőnek. Petőfi magyarsága [...] bizonyos értelemben külső magyarság [...] sokkal nemzetközibb [...]” Ezzel szemben például egy Berzsenyiben az „elítelt faj tragikus birkózásban van a beharsogó nyugattal: mély szenvedéssel és titkos vonaglásokban, bizarr szavakkal, megdöbrentően új igékkel tépődik elő a megszenvedett faj és idő”. Ady Endre – folytatja itt Szabó Dezső – „erdélyi magyar, a nyugati kultúrával mélyebben átitatott erdélyi magyarság mély kultúrvágyával [...]. Soha még költő sajjában, gyötrelmesebben magyar és múlt nem volt, mint ő. [...] Ady és múlt: beteg megtágulással ő az egész magyarság, az egész múlt, a magyar fátum megteljesedése [...]. És ebbe a magyarba, ebbe az erdélyi magyarba behullott Párizs. [...] Párizs csak a tavaszi szél, mely megmozdítja ezt a dermedt magyart, ezt a fájdalmas minden magyart, hogy faja elátkozott kincseit felássza. [...] És mikor a nyugati ekék felsebzik ezt az ősmagyar televényt, egy nagy születés láza kezdődik.” S amire Németh László közel négy évtized után közvetlenül is utal Szabó Dezső e

cikkében: „éppen ez a sajtó múlt, ez a végzetes faji meghatározottság adja költészetét, mely mégis új, amennyiben a fejlődés folyamán valami új lehet, s amilyent a magyar irodalomban csakis a Berzsenyi, Csokonai, Katona nevei jelentenek.” (Nyugat, i. sz., 241–244.) Vagyis Szabó Dezső itteni fejtegetésében a legfontosabb gondolat a „fajiság” és az „internacionalizmus” (vagyis a *nyugatiság*, az *európaiság*) összeegyeztethetőségének termékenyítő – az igazán és mélyen „faji”, a *magyar múltba* erőteljesen gyökerező alkotók esetében – egymást erősítő, s magát az életművet is megemelő lehetősége, illetve példája. Az „internacionalizmus” – mely fogalom Szabó Dezsőnél a „minden emberi érték szabad munkára hívását”, az egyetemességet és az emberi teljességet jelenti többek között –, valamint a „fajiság” egymást *kiegészítő* relációját Katona József *Bánk bán*jával illusztrálja egy ugyanez idő tájt megjelent másik cikkében. „Egy irodalmi műnek csak mélyebb emberi értéket ad, ha egy nagy közösségnek kicsorduló megnyilatkozása. Az egyetlen nagyszerű magyar dráma: a Bánk Bán [...] örök emberien nagyszerű lesz majd az emberre táult francia, angol előtt [...]” (Vö. *Az egész emberért*, Nyugat, 1919, I, 457–458.)

Ezek voltak tehát az „első akkord” leütései az írói pályán *még el sem indult* Németh László számára – Szabó Dezsőtől. Időben egybeesve a hasonló irányba mutató Babits-indíttatással.

A „készülődés” éveinek idején Németh már maga is sokat foglalkozik a „fajiság”, a magyar „jelleg” igen bonyolult és racionálisan csak nagyon nehezen „tudományosítható”, ilyenformán pedig könnyen tévutakra is vezethető kérdéseivel (vö. például *Faj és irodalom, A kritika feladatai*), majd a húszas évek végén és a harmincas évek elején az élő magyar irodalom legjavának (és második vonalának) a bemutatását végzi el egymaga a Napkelet, a Protestáns Szemle, az Erdélyi Helikon, a Nyugat és a Tanú lapjain.

A „magyar műhely” eszmény hosszú szünet után, vásárhelyi tanárkodása idején kapja meg a már hozzávetőlegesen teljes kutatási hipotézisét. Hasonló című esszé tanulmányában – 1956 nyarán – vázolja az ő saját, vásárhelyi műhelyében az újkori civilizáció tanulmányozása nyomán keletkezett gondolatainak ide kapcsolódó rendszerét. Amíg – írja itt – a XIX. század civilizációjának a végső eredménye az lett, hogy „a gyarmatosítás durva eszközeivel egységbe fűzte a megbénult ősi civilizációkat”, addig a XX. század egyik vezérgelensége, e népek fokozatos emancipálódása, egyenlővé válása egy világcivilizációban. Ezt a civilizációt a Nyugat egyre mélyebbre szálló vívmányai tartják össze, a Nyugat külső hegemoniája azonban megszűnik. [...] Az emberiség sorsa nyilván hosszú időre dől el azon, hogy a nyugati vívmányok milyen viszonyba kerülnek a népek lelkével, amelyeket egybefogtak.” (*Kiadatlan tanulmányok*, II. k., 195.) Németh László először is megkeresi és megmutatja ezeket a nyugati vívmányokat: körülhatárolva és jellemezve is egyben a nyugati civilizáció *műhelyeit*. 1950-ben tanulmányt is ír, amelynek

címe: *Az újkori civilizáció műhelyei*. Az újkort ő Galilei korától, Galilei tudományos működésétől eredezteti, az „igazi természettudomány” megszületésétől. Ez az új szellem először a XVII. századi filozófiába hatolt be (Descartes, Pascal, Leibniz), majd a „következő nagy laboratórium, ahol az újkori vívmányok készültek, a 18. századi Anglia” volt. A XIX. század középső harmadában „a francia irodalom az újkori művelődés leglázásabb és legeredményesebb műhelye”. Mígnem a XX. század „két területen hozott jellegzetes újkori vívmányokat: az egyik a természettudomány, a másik a homo ludens irodalom”. (Ez utóbbin Pirandello, Gide, Valéry, Ortega és Wilde műveinek jellegzetes rétegét érti. – Vö. *Utolsó széttekintés*, Bp., Magvető és Szépirodalmi, 1980, 325–337.)

A „keleti lélekkel”, emberfajtaival ugyancsak Hódmezővásárhelyen – a regénybeli Csomorkányon – találkozik a maga élő valóságában Németh László. Ez a találkozás az *Égető Eszter* fő inspirálója, s ez az *élménykör* indította meg benne a „nyugati módszer és keleti lélek mérlegbillegését”. Itt, Vásárhelyen ugyanis élő valóságként fedezte föl az „embergeológiának” azt a rétegét, amelyről Szabó Dezső említett Nyugat-beli tanulmánya óta tudott, és mint láttuk: Berzsenyi, Katona, Madách, Kemény műveiből mint a „magyarságnak [...] egy szinte tengermélyi, értékes, kárhozó rétege”-ként történetileg, irodalomtörténetileg már megismert. Egy „sajátságos emberfaj tenyészet itt” – írja most 1956-ban –, a gyerekek „lomhák” és „jóeszűek”, „cigányok és lojálisak, hátsó gondolattal telik és mégis kedvesek”. A megismert szülők meg mintha Gogol vagy Csehov írásaiból léptek volna elő: az „értékes jellemeknek ugyanaz a fantomszerű eltorzulása”. De maga a regény főhőse, Eszter is bár „a Nyugat varázsa húzza meg arany vonallal arcélét, ösztöneiben mégis alföldi, keleti nő [...]”. Az *Égető Eszter* című regényben tehát – habár nem is egészen tudatosan – a „keleti” lelkeket idézi fel, mutatja be, szembehelyezve velük Méhest – az író alteregójaként –, az *elemzés szellemét*, e „jellegzetes nyugati gondolkodást”. (Vö. *Magyar műhely* = *Kiadatlan tanulmányok*, II. k., 196–198.)

A „magyar műhely” problematika teljes kibomlása az ötvenes évek középső harmadára esik. Nyilvánvalóan nem véletlenszerűen. A Sztálin halála utáni oldódás – még ha visszatáncolásokkal, erőteljes restaurációs törekvésekkel nehezítetten is – mégiscsak megindult, és például 1954-ben kifejezetten jótékony hatással volt a magyar szellemi élet egészére. Ez a történelmi pillanat másfelől egybeesett Németh László betegségének a kezdetével is (1954 tavasza-nyara), így azután ez a kétfelől jövő, de interferáló erő lesz a közvetlen kiváltó oka, inspirálója a később *Megmentett gondolatok* címmel összefogott tanulmánysorozatának, melyben „egy-egy összefoglaló pillantást” vetett „az örökre otthagyzandó mezőkre”. E tanulmánysorozat problémamagjai, gondolati váza, amely köré az egyes írásokat építi: az európai *újkori civilizáció* – melyről könyvet is szándékozott írni már évek óta – és a

magyar műhely. Kitüntetetten fontos és értékes darabja pedig a *Bartók és a tizenkilencedik századi zene* című tanulmány.

1954 tavaszán a vásárhelyi gondolatok törnek fel újra ezekben a tanulmányokban, még inkább sürgetve *európaiságunk megtartásának* egyik elkerülhetetlen szellemi feltételét: *nemzeti* mivoltunk olyan mély rétegeinek a föltárását, „ahol a szétágazó sajátságok alatt a közös emberi kezdődik, s így teremteni meg a szellemben is a külön fejlődött ősi kultúrákat egybeölelő új civilizáció alapjait. Ha valakinek, a lírikusnak módja van (Ady adott ebből ízelítőt) föltárni, kinyitni lelkében ezeket az eldugaszolt ősi padmalyokat, olyan hangszer-testet szerelni húrjai alá, hogy az egész emberi vele rezegjen.” (*A líráról = Kiadatlan tanulmányok*, II. k., 28.)

És az efféle „ötvözet” valódi súlya – tehetjük hozzá ehhez a fundamentális, másfelől centrális Németh László-i gondolathoz – már távolról sem csupán lélektani, nemzettudatbeli attribútum (avagy Szabó Dezsőre visszautalva: „faji”-nak és „internacionális”-nak az összekapcsolódása), hanem elsőrendűen a modern civilizációban honos *műalkotás* egyik fontos *esztétikai érték-mérője* is.

Az orosz irodalom „óriási sorsajándéka” is az volt – írja a *Tolsztoj inasaként* című, ugyancsak 1954-es keletű tanulmányában –, hogy „az újkori gondolkozás módszerét, szempontjait ő fordította először egy Európán kívüli népre. [...] Vagyis a módszer is tökéletes volt, a tárgy is rendkívüli.” Majd néhány oldallal odébb ezt olvashatjuk: „az ő regényírói sikerük legalább annyira volt a nyugati módszer diadala [...], mint az orosz emberé [...]”. Félig-meddig ellenpéldaként hozza fel ugyanitt Németh László a „mi Móricz Zsigmond”-unkat, akinek „sok nagyszerű leletét azért lesz nehéz a világnak felmutatnunk, mert ezt a nyelvet kissé magyar »vidékiességgel« beszélte”. (*I. m.*, 33, 49.) Igaz persze ugyanakkor, hogy nekünk magyaroknak is voltak „művészeink, akik a nyugati fejlődést már-már a túlzásig végigrohanták, ugyanakkor felkutatták és kihasználták azokat az artézi mélységeket is, amelyekben keleti népük a világlélek megértésének lesz forrásává. Elsősorban Adyra, Bartókra gondolok [...]”. (*I. m.*, 56.)

S valóban, Németh László „magyar műhely”-eszméjét és mindinkább *-eszményét* Bartók Béla életművének a megismerése kristályosítja ki többé-kevésbé végleges érvényűvé – a zene vonatkozásában. (Ez utóbbi megszorító megjegyzésünk azért kívánczik ide, mivel az irodalom, a magyar irodalom vonatkozásában továbbra is problematikus marad a „nyugati módszer” konkrét, fölrajzolható és példákkal is illusztrálható, bizonyítható mibenléte.)

A *Bartók és a tizenkilencedik századi zene* című tanulmány úgyszintén 1954 tavaszán íródott, a „megmentett gondolatok” következő részeként, állomásaként. Bartók legfőbb karakterjegyeként azt emeli itt ki Németh László, hogy őbenne – akárcsak a költészetet modernné tevő franciákban – a „teremtő művésznek és a kitartó, leleményes tudósnek [...] az egyensúlya oly

mértékben volt meg, mint [...] egyetlen magyar emberben sem”. Liszt zenéjének az elemzése nyomán „voltaképpen a 19. századi zenével szemben végezte el ösztönei s értelme bírálatát”. Majd a parasztzene nyitotta meg számára az „Európa alatti zene” világát. „Zenéjével így mélyebbre szállt a »nemzeti«-nél, oda, ahol a népi, anélkül, hogy jellegét elvesztené: a közös »emberi«-hez közeledik.” Ez volna tehát Bartók zenéjében a „keleti lélek” megjelenése. A *módszere* pedig – Németh László szerint – Bachot idézi, a polifóniában őhozzá, „a zenei szerkesztés nagy matematikusához” megy vissza, „akin át, mint tárt kapun megint egy Európán túli (nem Európa alatti, de Európa mélyi) zenei világ néz ránk.” Mert a „kontrapunkt: a helyreállítani próbált nedvkeringés az európai fejlődés törzse, s azon át a távoli gyökerek felé”.

Ha mármost megpróbáljuk lefordítani az esztétika nyelvére e képletes „Bartók modellt” (hiszen maga Németh László is megvallja, hogy Bartók az ő számára „inkább jelkép, mint zenei élmény”), akkor mind a „keleti lélek”, mind a „nyugati módszer” szinte egyetlen kritériumaként az *egyetemes* fogalmát kell valamiképpen odakapcsolni *mindkét oldalhoz*, illetőleg ebben a fogalmi hálózatban kell, lehet és célszerű vizsgálódni a további megközelítések során is.

De vajon miben rejlik az *irodalmi kifejezésforma* egyetemessége, vagyis a „nyugati módszer”-nek való megfelelése? Ez az a – nem metaforikus, hanem egzakt módon megragadandó –, továbbra is megválaszolandó kérdés a Németh László-i „magyar műhely”-elméletben, gondolkörben. Mind az 1956-ban írt Gulyás Pál-tanulmányban, mind pedig az ugyanekkor született *Magyar műhely* című, összefoglalónak szánt esszéjében. Az előbbi írásában a tekintetben von párhuzamot Ady és Gulyás Pál közt, hogy a XX. század első felében bennük volt a legtöbb az „artézi elemek” bőségéből. Gulyás Pál „úgy volt népi, hogy azt a közös emberi »mágmát« kereste, amelyhez az jut el, aki a maga s más népek népiségében elég mélyre ás [...]”. Ez tehát a „keleti lélek” Gulyásnál, ámde ebben a tanulmányban sem kapunk meggyőző magyarázatot, illetőleg kijelölést a „nyugati módszer” *irodalmi kifejeződésének* mibenlétére vonatkozóan.

A *Magyar műhely* című tanulmány első lépése: a *műhely* fogalom meghatározása. Eszerint a műhely legjellegzetesebb és legfontosabb ismérve: a *közös feladat*. Ebben az értelemben a magyar irodalomnak is voltak műhelyei – a „testőrírók”-tól kezdődően Csokonain, Kölcseyen, az ifjú Vörösmartyn, Petőfin, Keményen, Gyulain, Aranyon át műhelynek tekinthető a Nyugat fordítói iskolája, majd az esszéíró nemzedék és a népi szociográfia is. Ámde ezeknél a köröknél „a cél majdnem mindig valaminek a pótlása volt, az észrevett lemaradás után a lépések meggyorsítása”. Másfelől: „a magyar irodalom inkább egyes tehetségek láva-ömlésében mutatta fel erejét s lehetőségeit, s nem nagy, korszerű feladatok megoldásában vívmányait.” Egyik műhelyben

sem volt olyan különleges feladat, „amely a rendelkezésre álló nagy tehetségeket az egész világot érdeklő vállalkozásba kapcsolta volna”. A *nyugati módszer* mibenlétéhez ebben a tanulmányban is csak általánosságban közelít Németh László, amikor is azt mondja, hogy az újkor története nem más, mint a „természettudomány módszerei”-nek a „behatolása művészet és élet különböző területeire [...]”. A természettudományos módszerként pedig „az elemzés szellemét, a jellegzetes nyugati gondolkodást” jelöli meg. A példa-életmű, az „alkotás, amely a »módszert« s a »lelket« új, szerencsés kapcsolatban mutatja fel”, e tanulmányában is Bartók Béla munkássága.

XX. századi irodalmunkban – folytatja a gondolatmenetet Németh László – volt néhány igen fontos alkotó, aki a Bartókéhoz *hasonló* szintézis felé tört: „a magyarságban megtalált Európa (vagy legalább újkor) alatti anyagot az új, nyugati eszközökkel feldolgozva s megemelve a magyar zenét s költészetet jövőnk fegyverévé s a világ közkincsévé tenni”. Mindenekelőtt Ady Endre. De bizonyos vonásaiban Móricz, Erdélyi, Sinka, Tamási, Kodolányi is. És akik még közelebb kerültek az eszményi szintézishez: Szabó Lőrinc és Illyés Gyula.

Az újabb nemzedékek tagjai közül „Weöres Sándor lírája [...] mutatott példát rá, hogy a nyugati törekvések vakmerő követése, s az Európa alatti világ földidézése milyen természetesen és termékenyen találkozhat egy magyar lírikus költői világában.” Az „egészen új” költőnemzedék legígéretesebb képviselőiként Juhász Ferencet, Nagy Lászlót, Fodor Andrást, Csanádi Imrét és Simon Istvánt tartja számon. Sőt, azt is megkockáztatja itt kimondani, hogy „főleg Nagy Lászlóról, Fodor Andrásról szólva joggal beszélhetünk irodalmunk bartóki vonaláról”. (I. m., 188–202.)

Az 1957 tavaszán írt *A magyar vers útja* című tanulmányában folytatódik a fenti gondolatmenet. Kiindulópontként itt is a *hiány* tudata felől közelít a fő kérdéshez, amikor is megállapítja, hogy bár „költészetünk elvégezte azt, amit Kelet-Európában el kellett végeznie”, irodalmunk egésze ennek ellenére sem vett részt tehetségei szerint az újkori európai fejlődésben. Az itteni metafora szerint „irodalmunknak megvolt a puskinsi alapozása – de a gogoli emelet elmaradt fölüle”.

A kortárs magyar költészet legnagyobbjaiként – tehát már 1957-ben – Weöres Sándort, Pilinszky Jánost, Juhász Ferencet és Nagy Lászlót jelöli meg.

Weöres költészete színeképének „egyik végén a nyugati líra nagy nyelv-olvasztó, logikátlan ihlet-nyelvet teremtő kísérlete áll, a másikon az ősi mítoszok modern sugallata”. A magyar műhely eszménye szempontjából azonban – tehetjük hozzá – hiányzik belőle „a nagy lírikusainkban megszokott már-már természeti erő [...]”. (A *Magyar műhely* című tanulmányában – mint láttuk – jobban közelítette Weöres költészetét a „bartóki modell” eszményéhez.) Pilinszkyt 25 verse alapján tartja Németh László európai rangú költőnek, aki „belső okokból, az állapota-kívánta szavakért vívott

harcban vált a nyugati lírikusok testvérévé”. E líra nagy veszedelmének viszont azt látja, hogy „szűk térre zárt”, ennél fogva az önisméltés szinte elkerülhetetlen. Juhász Ferenc az új népiség „elsőnek berobbanó s legtüneményeszerűbb tehetsége”. De nem tudni, hogy „áradása krónikussá válik”-e, és ekkor elmocsarasodik, avagy mély mederbe vág. Nagy László költészetét jellemezve a legfontosabb mozzanatként azt emeli ki, hogy éppen *Pilinszkyben és benne* van „valami lappangó rokonság [...], mintha csak egymás komplementer színei lennének: nem ellentétek, de az egyikből az hiányzik, ami a másikon megvan”. Nagy Lászlóban például ott van a bartóki hagyomány: „az ő népisége [...] nem a parasztosztály reprezentálása a költészetben, mint a mi kortársainké volt, inkább a nyelv ősi, közösségi emlékeinek az ébren tartása a népi ritmusokon, fordulatokon át.”

Végül is Németh László úgy látja, hogy az Ady-nemzedék nagy költőiben szétvált „geológiai mélység”, *valamint* a tudatos, sőt: tudósi kísérletező kedv, „az irodalmon meditáló elmélet” ebben a legújabb nemzedékben *mintha* kezdene helyreállni. És *A magyar vers útja* talán legfontosabb tanulságaként arra hívja fel a figyelmet, hogy a jelzett két irány „szimbiózisba is léphet – hozzá igen termékenybe. Ezt épp minekünk, magyaroknak illik tudnunk: hisz Bartók zenéje is ott bontakozott ki, ahol a 20. századi zene atonális törekvéseibe a régi paraszttzene meglepő összhangzattani ösztönzései beszívódtak [...]. A »modern« zene, költészet: adja meg a hősi elégedetlenséget, a távlatokat, a kegyetlen fegyelmet, a népiség az ezzel nem ütköző anyagot, az Európa-alatti embert, ősi forróságot.” (Vö. i. m., 206–216.)

Németh László irodalmi „magyar műhely” eszménye tehát valójában mindvégig *eszmény* marad, azaz olyan idea, amely a legnagyobb és legértékesebb teljesítményre sarkall *mint feladat*, s amely valójában a világirodalom remekeit jelenti mint műalkotás vagy mint életmű. A szerinte a Bartók életművében megvalósult „keleti lélek” és „nyugati módszer” tökéletes szintézisére irodalmi *példát* a magyar irodalomból nem tud teljes bizonyossággal fölmutatni. Tehát a „magyar műhely-” és a „bartóki modell”-eszmény – mint eszmény is, mint feladat is – mindvégig bizonyítandó hipotézis maradt. Számára ez a „hiány”-érzet mindvégig gyötrő érzés volt, hiszen – láthattuk – mint kritikus, esszéíró, irodalomtörténész – Ady Endre, Szabó Dezső és Babits Mihály ösztönzései nyomán – élete során oly gyakran és oly nagy hittel s meggyőződéssel keresett errefelé utat. Lehetséges persze, hogy ez az út egyáltalán nem is létezett (például azért, mivel ebben az elsődlegesen *nyelvi* kultúrában – a zeneihez képest legalábbis – már a közös képlet meghatározása sem könnyű feladat, vagy éppenséggel nem is létezik ilyen közös ekvivalens), ennél fogva tehát lehetséges, hogy Németh László több évtizedes aggodalma – irodalomszociológiai, irodalomtörténeti és főként talán esztétikai szempontok szerint – teljesen alaptalan volt.

Mindazonáltal megfogalmazott egy teljességgel érvényes igényt és jelentős nemzeti irodalmak esetében természetes törekvésként élő feladatot a modern magyar gondolkodás és a modern magyar kultúra számára, amely nélkül a szellemi értelemben vett valódi európaiságunk elképzelhetetlen. Pontosabb persze, ha így fogalmazunk: *európai magyarságunk*. Hiszen éppen a *Magyar műhely* című tanulmányának a befejező mondata újra csak metaforikussá tágul, s arra figyelmeztet, hogy „aki ebbe az új műhelybe igazán mesterként tud beállani (akár lesz hatása, akár sem), egy új világ törvényhozójának érezheti magát, s nem is szólhat máshoz, csak nemzetén át az emberiséghez.”

*

Németh László *Magyar műhely*-tanulmánya az éppen induló Kortárs 1. számában jelent meg 1957 szeptemberében. Az 1956-os forradalom utáni politikai-kulturális „konszolidáció” kezdete ez az időszak, amelyet azután az MSZMP nagy ideológiai offenzívája követ, s 1958 nyarán sor kerül a népi irodalom, a népi mozgalom általános érvényű, egyszersmind személyekre is szóló bírálatára. Láthatólag rossz időpont ez az egyébként is problematikus „műhely”-gondolat publikálására, megjelenésére, s aligha meglepő, hogy egyértelmű és meglehetősen szigorú is az elutasítás, sőt, az elmarasztalás. Az Élet és Irodalom még ugyanabban a hónapban reflektál az új folyóirat jelentkezésére, tartalmára. A *Magyar műhely*-tanulmány ürügyén a Németh László-i életmű marxista igényű bírálatára hív fel. „Amennyire helyeselhető, hogy Németh László írásai – és nemcsak az íróé, hanem a gondolkodóé is – hosszú idő után újra napvilágot látnak [...], annyira sürgető is a feladat, hogy filozófusaink, irodalomtörténészeink a marxista tudomány alaposságával és sokoldalúságával lássanak hozzá az író nem lebecsülhető vonzóerejű műveinek elmélyült bírálatához.” (Kis Tamás, *Kortárs. Új irodalmi folyóiratunk első számáról*, Élet és Irodalom, 1957. szept. 27., 2.)

E „hozzálátás” alaphangját az akkortájt az MSZMP-ideológia egyik előműhelyének számító Tiszatáj intonálja, Kiss Lajos és Szabolcsi Gábor cikkeivel. Az előbbi mai irodalmunk néhány kérdéséről értekezik, a lenini, a zsdánovi tételeket kérve számon a magyar kritikán, például amiatt, hogy „mind ez ideig válasz nélkül hagytuk Németh Lászlónak az új magyar irodalmi műhely kialakítására meghirdetett programját”. Ez a program akkor került irodalmi életünkben nyilvánosságra, amikor még „légüres tér” jellemezte azt. Éppen ezért kell „vitatkozni” vele, mivel új irányvonalként elfogadhatatlan. „E műhely-gondolat célja – fejtegeti Kiss Lajos – a nemzet »örök« szellemi és lelki adottságainak megőrzése és mintegy modern kiteljesítése, a »bartóki szintézis« megteremtésének igénye ösztönzi. Az új magyar irodalom forradalmi problematikája mint közeli hagyomány közömbös e műhely számára.” Márpedig a marxista fölfogás szerinti irodalmi gondolkodás

nem az „állandót”, nem „a lélekben kiteljesedőt” keresi irodalmi hagyományunkban, hanem a „forradalmilag kiteljesülőt”. S ha „valaha létrejön az új magyar irodalom »bartóki szintézise«, az irodalmunk forradalmi hagyományait fogja folytatni. Nem a »keleti lélek« és »nyugati módszer« elvont egysége lesz, hanem a ma emberének művészi vallomása önmagáról és világáról.” (Vö. Tiszatáj, 1958, 1. sz., 1–2.)

A szegedi folyóirat következő számában Szabolcsi Gábor folytatja a gondolatmenetet, aki örömmel üdvözlí Kiss Lajos cikkét, mondván, hogy a marxista irodalomkritika sajnálatos csendben van, amit csak Révai József és Tolnai Gábor tör meg olykor-olykor. Németh Lászlóval vitázni kell – szögezi le Szabolcsi –, ámde nem elég csak egy-egy tételével szembeszállni: az egész *szemléletét*, szemléletmódját kell vitatémának tekinteni. Például azt, hogy miért olvas ki mást a magyar történelemből, irodalomtörténetből, mint ami a marxista álláspont. Kétségtákiül egy „nagyszerű álmódózáá megvalósításáért” küzd, de ez a program – a magyar irodalom világirodalmi igénye, illetve helye – „maga is provinciális marad, helytelen az út, amit kijelöl”. Az európai tudományos és irodalmi műhelyek egymást váltó szakaszosságát – így a cikkíró – Németh László a nemzetek harcának tekinti, s teljesen figyelmen kívül hagyja az osztályharcok jelentőségét a változásokban, a fejlődési folyamatokban. A magyar „műhelyek” jelentőségét lebecsüli, s nem a tényleges súlyuknak megfelelően értékeli Petőfit, Adyt és József Attilát. Föl kell figyelni arra is, hogy „a szocializmus »műhelye« az európai »műhelyek« fölsorolásából kimarad. Ideológiájának itteni másik eleme „az »embergeológiai«, nemzetbiológiai, népmélylélektani elem”. Ez határozza meg a feladatot is ebben a koncepcióban: „a »bartóki szintézis«: Ázsia és Európa párbaja, egyezkedése folyamatának ábrázolása és kibontása.” Ez a párbaj, ez az egyezkedés hamis alternatíva: az igazi, a valódi kérdés mind Ázsiában, mind pedig Nyugat-Európában az *osztályharc*. „A Nyugat irodalmának új »műhelyei« a szocialista irodalom, embereszemény irányában keresik vagy találják meg a maguk fejlődésének útját. [...] A szellemtörténeti iskolák és a népek, a »Nyugat vívmányai« és a népek lelke közötti viadal víziója nem illik rá erre a korra.” A provinciális Gulyás Pál ellenében az egyetemes érvényű József Attila a helyes irány. (Abban persze, hogy Németh László nem érzékelté József Attila valódi jelentőségét, ugyanakkor túlbecsülte Gulyás Pál költészetének súlyát, Szabolcsi Gábornak történetesen igaza van.) A cikkíró summázata végül is a következő: „A »Magyar műhely« koncepciója alapján vonzó koncepció. A magatartás, ami szülte, a nép, a magyar irodalom ügyének áldozatos, hű szolgálata. Fájdalmas látni, hogy ez a nagyszerű alkotó lendület a szellemtörténet és a népek harca alapszemléletéből elindulva nem juthatott tovább egy újabb magyar provincializmusnál, mert a kor nagy forradalmi gondolatát csak oppozícióval tudja elfogadni.” Klasszikus marxista-leninista fogalmazásban fut végig tehát a Tiszatájban még egyszer

ugyanaz a tisztítótűz, megadva persze az előző évben Kossuth-díjat kapott Németh Lászlónak is a kellőnek tartott reverenciát. (Vö. A „magyar műhely” és a történelem parancsa, I. h., 1958, 2. sz., 1.)

A vita folytatása már a népi írók ellen hozott MSZMP-határozat ideológiai hullámaiba torkollik bele, s áttevődik az ominózus Németh-tanulmányt közlő Kortárs lapjaira.

Diószegi András a fiatal magyar költőnemzedék lehetséges programjairól szólva elveti a Németh László-i koncepciót. Véleménye szerint a „Kelet” s a „Nyugat”, a „népiség és a modernség »szintézise« – tulajdonképpen már önmagában irány nélkül való”, ennek a nemzedéknek ennél nagyobb, összefogó erejű eszmére lenne szüksége. Egyébként is: ez nem is szintézis, pusztán csak összeillesztés. Félő továbbá, hogy ez a „bartóki modell” éppenséggel beszűkíti a költők világát, modorossá, utánzóvá válik. A helyes, a követendő út e fiatal költőnemzedék számára: a „bartóki »szintézis« helyett forradalmi szintézis: ez lehetne új, modern, szocialista líránk programja”. (Vö. Két világ határán, Egy költőnemzedék problémái, Kortárs, 1958, 5. sz., 754–767.)

Koczkás Sándor hozzászólását a júliusi Kortárs közli. (Valóság vagy utópia? Strófák a „Műhely”-ről s a kétféle közérzetről, 119–124.) Véleménye szerint a világirodalomba „tudatosan számító előkészülettel” nemigen lehet bekerülni. A Németh László-i „műhely” nem a szocialista valóság köre, ebbe tehát nem szabad a fiatalokat belevonni. Németh László példái polgári magatartást sugallanak, a rossz közérzetet testesítik meg, azokét, akik nem tudnak beilleszkedni a szocialista közéletbe, kultúrába, irodalomba. Ez a koncepció egy újabb „harmadik út” Némethnél: „műhely” a szocialista és a burzsoá kultúra között. Ez a műhely valójában és lényege szerint „konzerválná a burzsoá kultúrát”.

Az 1958. szeptemberi Kortárs különös erővel sugallja a népi írók „ideológiai eltévelyedéseinek” és a Németh László-i „magyar műhely”-elv tévutasságának egy törő fakadását. Itt jelenik meg ugyanis K. Nagy Magdának a maga nemében alapos, de éppen ezáltal könyörtelen számonkérése: a népi mozgalom hajdani fénykora és kiemelkedő tagjainak a háború utáni állapot, magatartása, állásfoglalása, gondolkodása közötti – forradalmi marxista megközelítés szerint – szomorú ellentmondásról. (Habár Németh László – a szerző szerint – már a harmincas-negyvenes években is a polgári ideológiák rabja volt.)

Közvetlenül ezt a tanulmányt követi egy sajátosságosan érdekes írás, Vámos Ferenc szaktanulmányyszerű írása Magyar műhely – Bartók modell címmel. Gondolatmenetének az a lényege, hogy a paraszti szellemi örökség nem az irodalomban vagy a zenében, hanem az építészetben jelent meg először. Mindenekelőtt Lechner Ödön és Lajta Béla munkásságában. „Haláluk után a magyar műhely század eleji izzása Bartókban tartotta európai képviselőjét is, magyar forradalmát is. Mellette a »népi« írók munkája a provinciális felé tartó

nagyot-akaráss volt, míg a magyar műhely atmoszférája, nagy építészeinek halála után még Bartók és Kodály művészetében izzott sértetlenül. A »népi« írók a magyarság európai helyzetének megítélésében s a magyar feladatok irányában tájékozatlanul működtek.” E sommás – és persze megalapozatlan – kijelentés után a tanulmányíró a „magyar műhely” jelenséget is az építészet, a zene és a képzőművészet területeire vezeti, viszi vissza, leszűkítésnek tartva a Németh László-i koncepciót, amely következetesen csak irodalmi műhelyekről szól. Ezáltal „a magyar műhely terjedelmét eleve az irodalomra szűkíti, holott a magyar műhely jelentősége ott nő nagyra, ahol – század eleji sajátságaiiban – a magyar művészet *egészét* összefogta.” Ámde a „Bartók modell” elsőbbsége sem Bartók nevéhez fűződik – tér vissza kiindulópontjához a szerző –, hanem Huszka József(!) *Teremtsünk igazán magyar műipart* című, 1890-ben megjelent röpiratának kérdésfölvetéséhez, amelyben a magyar parasztművészetet tette meg az autentikus kiindulási pontnak. Másfelől pedig: a „Bartók modell” Bartók nélkül is érvényesülhetett, például Ady Endre költészetében. Klasszikus módon azonban mégiscsak József Attila munkássága testesítette meg ezt az ideált. „Feszli Frigyes, Lechner Ödön, Lajta Béla, Ady, Bartók, Kodály, József Attila művészetében pörölyütéseként ugyanaz a forradalmárság jelentkezett. József Attila a Benjaminja volt ennek a hatalmas erejű folyamatnak. Költészetében Európa és a magyar művelődés egésze összegeződött, monumentális egységben, szintézisben.”

Látnivaló tehát, hogy a népi írókról szóló MSZMP-határozat után a Németh László-i „magyar műhely”, illetőleg a „bartóki modell” eszmények is teljességgel elfogadhatatlanok az új kultúrpolitika számára. Nemcsak az ideológiai, „eszmei” offenzívát szabadították föl ellene, hanem – éppen Vámos Ferenc írásával – szakmai, történeti aspektusból is érvénytelennek nyilvánították.

Mindezek az elutasító gesztusok azonban nem tartalmazzák a kérdéskör legfontosabb és valóban vitatható fő mozzanatát: vajon létezik-e, létezhet-e – esztétikai, lírapoétikai szempontból – releváns megfelelés a bartóki életmű és a magyar költészet legnagyobb alkotóinak művészi teljesítménye között? Továbbá: az igazi nagy költészetnek vagy regénynek vajon valóban kritériuma-e a „keleti lélek” és „nyugati módszer” kívánatos szintézise? És végül: melyek, mik az ismérvei az irodalom, a költészet, tehát a nyelv művészetében a „nyugati módszer”-nek?

Mindeme kérdések további vizsgálódást igényelnek.

Olvasásmód és (ön)megértés (Hozzászólás a Németh László-esszék olvasástörténetéhez)

„Azok az írók, akik olyan nagyok, hogy már nem is vitatkoznak fölöttük, nyugodtak lehetnek, hogy elfelejtették őket.”

Németh László: *Proust jövője* (1932)

A kortársi magyarországi hagyománydiskurzusban valamely szellemi örökség jelenbe hozása gyakorta a „változatlanságban hagyás” attitűdjét jelenti. A változatlan megismételhetőség hiedelme fedi el ilyenkor az egykori érték időbeli folytonosságának bizonytalanságát. Ebből a távlatból az elismételt nyelvben átplántálódó méltóság örök, az örökség nem kérdez és nem is kérdőjeleződik meg. Részesülhetünk belőle, anélkül hogy sajátá tennénk. Vagy éppen túlságosan is sajátunknak érezzük, megszokottnak, nem részesülünk tehát belőle, mert mindig is a mienk. Nem hagyjuk már hatni magunkra: értjük az örökség minden szavát. Lehet, hogy kevésbé kellene értenünk? Hogy *másként* kellene értenünk? Hogy a közelség kényelmét fel kellene váltanunk az *elválasztottság*, a távolság távlatára, hogy feladatunkat éppen a *különbségek* identitásképző megalkotásában kellene látnunk? Egy bizonyos, Gadamer azt mondja, hogy a tradícióhoz fűződő viszony, valamely tradícióban levés vagy nem levés éppen akkor válik reflexív tapasztalattá, amikor e tradíció kérdésessé válik. E reflexiót a tőle való elválasztottság megnövekedése, vagyis a vele folytatott dialógus elnémulása (vagy automatizálódása) szólaltatja meg. Másképpen mondva: a hagyománytörténés temporális folyamatában *a saját tradíciónak mint saját beszédnek az idegenné válása*. Ennek inverzációnaként: valamely idegen beszédnek a sajátá válása. S mindez – ahogy szintén Gadamer figyelmeztet rá – nem annyira akarattunkon múlik, inkább megtörténik velünk. Mert legalább annyira beszélünk, megszólaltatunk valamely hagyományt, mint amennyire valamely hagyomány beszél, megszólaltat bennünket, méghozzá a saját és az idegen kontextusok változékony összjátékában. De ha nem mi vagyunk a hagyománytörténés egyedüli és kitüntetett meghatározói, ahogy a hermeneutika belátja velünk, akkor mégis mi által mozgattatik a folytonosság és diszkontinuitás eme együttese? Az új historika felfogása szerint a hagyomány a múlttal folytatható *értelmezői dialógus teljesítménye*. A hagyomány *létrehozandó*, mert mindig az őt kérdező és átrendező új hatástörténeti érdeklődés közreműködésével szilárdul meg időlegesen. E teremtő párbeszédnek csak az válik maga is aktív részesévé, akinek kérdései vannak, aki maga is megkérdőjeleződik. A hagyomány beszédének újfajta megszólaltatása szük-

ségképpen igényként lép fel a diskurzus olyan változásakor, amikor a korábbi tapasztalatok horizontja (a „múlthoz” tapadt, konzerválódott hagyomány/kánon kérdésiránya, értelmező nyelve) immár nem alkalmas a jelenbeli új (irodalmi) beszédmódok megértéséhez, értékeléséhez. Az így előálló „hagyománykrízis” újrakérdezi a múltat. Éppen ezért a kezdeményezett dialógus feltételeit nem utalhatjuk az értelmezői akarat, vágy, tetszőlegesség körébe, mint ahogy nem minden jelenbeli kérdés kecsegtet magától értetődően a múlttal folytatott értelemképző interakció sikerével.

A nyolcvanas években induló „irodalmi” – s hozzátehetjük: „politikai” – korszakban az elvárás és tapasztalat viszonyrendjének olyan új formái léptek előtérbe, amelyek a hagyomány beszédének újfajta megszólaltatását igényelték. A korábbi esztétikai „nyelvekkel” újabbak keltek versenyre, s ezek szükségképpen új kontextust adtak a jelenvalóvá tett hagyománynak, azaz átrendezték a tradíció „beszérendjét”, intertextuális alakzatát. A hagyomány újramegszólaltatásának módozatát ugyanis a jelenkori, történő irodalom írja elő, amikor – egyszerre emlékez(tet)ve a múltra s felejtve is azt – megváltoztatja a felhasználhatónak ítélt hagyomány „idézhetőségét”. Legutóbb a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján vált érzékelhetővé a Németh László-recepció egyfajta megújulása (itt elsősorban a *Sorskérdések* 1989-es megjelenésére mint szimbolikus eseményre lehet gondolni), nyilván nem függetlenül azoktól a beszérendbeli változásoktól, amelyek révén ismét élő kérdéssé vált az életmű által megkonstruálható politika- és kultúra-képző stratégia.¹ Vagyis az újraolvasás, amennyiben végbement, elsősorban Németh László esszéit, vagyis azon szövegeit érintette, amelyek *ideológia-alkotó* programjának részeként voltak olvashatók. Ezzel szemben az életműnek azok a részei, amelyek esztétikai tárgyként konstruálódhattak volna újra, nagyon kevésbé léptek „párbeszédbe” az értelmezők által az esztétikai tapasztalat megváltozott kondícióival. Míg a hetvenes években Babits, a nyolcvanas–kilencvenes években Kosztolányi, Márai vagy Ottlik „szövegvilága” a *történő irodalom általi idézettsége* (főként például Esterházy és Nádas írásművészete) révén vált a rekanonizációs dinamizmus központjává, addig Ady vagy éppenséggel Németh László életműve nem annyira egy folyton újrarendeződő intertextusként, mint inkább a nyelvből „kiértett”, vagyis a múltba „fagyó/fagyasztott”, stabilizált ideologémák és szerepkonstrukciók sajátos művelődéstörténeti – vagyis elsősorban szociális, etikai és politika-ideológiai – kódrendszereként volt „jelen” az irodalmi diskurzusban. Többnyire *tematikus* idézetként, „szerepidézetként”, s csak igen ritkán az írásművészet alakuló, élő hagyományaként.²

Az esztétikai tapasztalatnak és a kulturális identitásképzésnek erre a „szét-tartó” hatástörténetére nem könnyű tagolt magyarázatot találni. Feltételezhető, hogy nem kis része van ebben annak a *hagyományszemléletnek*, közelebbről: az értelmező és értelmezett nyelv azon interakciójának, amely a

Németh László-életmű recepciójával kanonizálódott és prolongálódott a magyar irodalmi beszédrendben. A továbbiakban – ha vázlatosan is – a Németh László-recepció diskurzív összjátékáról szólok, valamint arról, hogyan *olvasnak* Németh László szövegei (esszéi), azaz milyen partitúráját adják az olvasói identitásképzésnek, s mindennek van-e valamilyen visszahatása a Németh László-hagyománnyal folytatható dialógus lehetőségeire.³

A Németh László-olvasás hatástörténeti folyamatában jól megfigyelhető az emlékez(tet)és és felejt(et)és diskurzív pozíciója, ami jórészt az értelmezői közösségek eltérő olvasói érdekeltségével, meglehetősen éles szociokulturális elválasztottságával hozható összefüggésbe. Aligha véletlenül, hiszen azok az identitásképző kódkonfigurációk, amelyek a recepcióban nem elhanyagolható szerephez jutottak, részben magának az életműnek a hatására „erősödtek meg” a történeti olvasás műveleteiben és – részben – ön-reflexiójában. Éppen Németh László az, aki az eltérő modernség-felfogások, s azokkal összefüggésben, az eltérő kultúraideológiai minták értelmezői retorikáját még Adynál is határozottabban befolyásolta. Mégpedig nem annyira az anyanyelvi univerzum elvileg egyenrangú „nyelvi világainak” *egyesítő* tényezőire apellálva, mint inkább a (nemzeti) kultúra történeti megosztottságainak „különbségtermelő” vonatkozásaira helyezve a hangsúlyt. Részben ennek, s a magyar szellemi élet politikai „telítettségének” tulajdonítható, hogy a kanonizációs műveleteket döntően nem a nyelvi történések esztétikai távlata határozta meg, mert azok „helyévé” a szembe-szegülő etikai-szociális-politikai ideológiák diskurzív harctere vált. A valamely irányban mindig is túlhangsúlyozott („túlkonstruált”) szociokulturális idegenséget⁴ sommás, ellentétező ítéletek, gyors recepciós döntések formájában „írták vissza” az elemzők a Németh László-életműbe.⁵ A két szólam rendkívül erős diskurzív oppozíciója nemcsak az értéktulajdonítás esetenkénti (le- vagy felértékelő) szélsőségességéhez vezetett, hanem helyel-közzel a közös vonatkozathatóság és így a megvitathatóság lehetőségét is fel-függesztette. Az olvasásmód(ok) dinamizmusát kevés kivételtől eltekintve „befagyasztotta” az offenzíva és defenzíva publicisztikai érdekeltsége. Talán nem túlzok, amikor megállapítom, mind ez idáig egyfelől az emlékezés és másfelől a felejtés *akarása*, tehát nem történésként való felfogása, az ováció és a pamflet műfaji hagyománya, diskurzív szembenállása határozza meg döntően a Németh László-olvasást. A kérdés mármost az, vajon csak ilyen tagolt-ságát nyújtja-e az identitásképző stratégiák, kulturális eszmények és minták elkülönбöződésének, avagy milyen lehetőségei vannak az „átrendező” újra-értelmezésnek?

A Németh László-olvasók túlnyomó részének érdekeltsége abban áll, hogy az esszé-szövegekből egy szerzői-beszélői alakot konstruálhasson meg, egy nemcsak szellemi attitűdként, de egy erkölcsi identitásként is affirmálható „személyiséget”. Kétség sem fér hozzá, hogy az így létrejövő szerzői alak

alkalmas egy „megkerülhetetlen” *szociokulturális mintakép* funkciójának betöltésére. Vitathatatlanul korának rendkívüli orientálódó képességgel, műveltséggel bír, példaadó alakja. Hozzá lehet tenni, hogy a recepcióban persze nemcsak a *műveltségelemek* első látásra is lenyűgöző extenzivitása (többek között Dilthey, Spengler, Frobenius, Toynbee, Ortega, Proust, Virginia Woolf, általában a magyar és európai irodalmi és művelődéstörténeti régiség – és mondhatjuk – modernség hatalmas korpusza) vesz részt az olvasói identitásképzésben, hanem azok a *narrációs sémák, kultúraalakító normák, tanító célzatosságú regulák* is, amelyek a műveltséguniverzum idézett szövegeivel összjátékban formálják az olvasás „nyelvtanát”.

Amikor ez utóbbiakra kérdezzük rá, egyszersmind azt is gyanítjuk, hogy a recepció fent szóba hozott döntései nem kis mértékben függhetnek össze Németh László (ön)olvasásának *alakzatképző mechanizmusaival*, illetve azok többnyire nem reflektált dekódolásával. Vagyis röviden szólva annak „megismétlésével”, ahogyan Németh László „maga” olvas. Kérdés persze az is, hogy mennyiben konstruálható meg ennek az olvasásmódnak valamely egységes normarendszere.

Talán a leginkább szembeötlő olvasási „szokás”, hogy Németh Babitshoz és a korai Kosztolányihoz hasonlóan a műalkotások szerzőjét teremítő individuumnak képzeletben el, „aki sokkal inkább létoka, mintsem részese az alkotásnak”,⁶ így az életrajzi személyiség és a művekből „kiolvasott” költői-írói szubjektum közötti különbséget lényegében sehol sem alkotja meg, amennyiben ezeknek az intertextusoknak a – valóságigényű – „egymásba olvasására” törekszik. Alapvetően ez történik például a maga nemében bri-liáns *Berzsenyi*-esszéiben is.⁷ Az Ady-kánon máig uralkodó szólamait nagy hatással megalapozó írás néhány sora pedig így szól: „Mi azt hisszük: Adyról nem is kell vitatkozni. Rekonstruálni kell az ő élete költeményének egymásba oldódó hullámain, úgy, ahogy megírta, befektetés vagy kimagyarázás kísérlete nélkül, s akkor kitűnik, hogy Ady Endre ma már történelmi jelenség, akinek a helyét gesztusai jelölik meg föllebezhetetlenül” (*Az Adypör*). A Tamási-esszéiben az olvasás elvárásaként is tematizálódik egy egyéniség-fogalom: „A mi tehetség-ideálunk a múlt századból itt maradt »lángész« volt: az ész, amely önnön hevétől lángot vet. [...] Én tehetség alatt a szellemnek azt a képességét értem, mellyel kora kultúrájában alkotó szerepet tud betölteni” (*Tamási Áron*). Míg Kosztolányinak a tízes-húszas évek fordulójától a szubjektumról, a megértésről és az esztétikai tapasztalásról való gondolkodása a nyelvi konstitúció, illetve a nyelvvel való együttalkotás humboldtiánus horizontjába kerül, Németh László Babitshoz hasonlóan mindvégig fenntartja a szubjektum nyelv fölötti fennhatóságának elvét, és ezzel együtt a szerzői alak és szándék elsődlegességét, reprezentativitását. A szöveget tehát úgy olvassa, mint a mögé képzelt személyiség adekvát kifejeződését, s a létrejövő értelemkonstrukció „hibáit” az értelmező nyelv

elvárásainak – vagyis nála inkább az értelmező személyiség belátásainak korrekciójával „javítja ki”: „Azoknak az íróknak, akik lépést tartottak az új műfaji igényekkel, a fiatalságban nincs folytatójuk. A hiba persze nemcsak az ifjúságban van, hanem Halászban is, aki mint kritikus túl konok az igényeiben. Az egyéni és nemzeti módosulásban nem ismeri fel a rokon típust, kultúránknak csak magyar, máshová át nem plántálható, máshol föl nem fedezhető elemeit parlaginak, fölöslegesnek tartja” (*Halász Gábor*). Nemesgyszer feltűnő, hogy az így értett személyiségkonstrukcióhoz „olvassa hozzá” a szöveget, s legtöbbször nem teszi ki azt a nyelvi történet olyan tapasztalatának, amelyet saját és idegen nyelv „ütközése” alakítana, s amely az előzetes norma felülvizsgálatára kényszerítené. Másképpen fogalmazva: Németh nem annyira az elolvasottban *kimondottnak* az interpretációjára, a kimondottnak és a kimondás módjának „szembesítésére”, saját és idegen beszéd lényegében uralhatatlan interakciójára vállalkozik, mint inkább a lélektani-eszmei motivációiban *megidézt* személyhez kötődő magatartásminta és cselekvési program affektív applikációjára. Azaz saját olvasását ritkán „viszi” színre, inkább előzetes *receptiós döntéseinek afirmatív narrációjával* szembesülhetünk. Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazásában: „...a beszéd nála döntően nem valamely előre nem látható igazság létre-segítésének formája, hanem egyfajta cselekvési mód. Annak a cselekvésnek az aktusa, amely egy *felismert* igazságot lehetséges hatóerőként akar az életvilágba átjuttatni. A Németh-esszé ezért csak igen ritkán elemző-átvilágító jellegű. Nem az anyagból kifejlő következtetés műveletei, nem a gondolat alakulásának folyamatai adják az írásmód uralkodó tónusát, hanem egy új helyzetre felelő, kész gondolat tartalmainak a megvalósítás nézőpontjából való »bevilágítása«. Vagyis: az identitásféltő szereptudattal szemközt a már ismertnek, a nem-így tudottnak a másként láttatása, az összefüggések új horizontból lehetővé tett átértelmezése.”⁸ A szöveg tehát az olvasás összjátékának olyan ajánlatát kódolja, amelyben legtöbbször a beszélő által felismert világösszefüggések identikus utánpépszerűségének szereplehetősége szilárdul meg. Innen fakad, hogy „korszak-, irányzat-, életmű-leírásainak, -megjelenítéseinek keretei gyakran szinte képletszerű azonossággal ismétlődnek.”⁹ Vagyis az olvasást általában nem nyelvek és diskurzusok összjátéka látszik döntően meghatározni, hanem a kimondott személyiség/cselekvési program „vissza-keresése” és megítélése, ezzel együtt a saját személyiség megerősítése. Ami azt is jelenti, hogy Németh László nem annyira szövegeket kanonizál értekezéseiben, mint inkább a szövegekből „kinyerhető” szerzőket, s általuk ideológiai (szociális-etikai) belátásokat. Többször így olvassa önmaga és más szövegeit, s nemegyszer így olvassák mások az ő szövegeit.¹⁰

Az előbbinél maradva ez a befogadói attitűd akkor is fölnyire tesz szert, ha – s ez korántsem ritka jelenség Némethnél, még ha a „szakszerűség” látzatát kerülendő oly *képiesen* történik is – az elemzett műalkotások nyelvi-

sége/poétikája is problematizálódik az értekezésben. A korábbi példákat szaporítva, ez történik az *Illyés Gyula* című portréesszében, ahol már lényegesen nagyobb szerepet kap az értelmezett nyelvnek mint irodalomtörténeti összefüggésrendnek a megkonstruálása. Az elemző előjáróban a költő pályakezdését a Füst Milán-i, illetve az Erdélyi József-féle nyelvteremtő-nyelv-közvetítő hatással hozza összefüggésbe, de az életmű értékelését mégis egy más természetű érveléssel alapozza meg, majd e kettőt kontaminálja: „A költői légvételnek, vagy ha úgy tetszik dikciónak ezt az elsődleges versképző szerepét nem véletlenül hangsúlyozom most, amikor Illyés Gyuláról kell írnom. [...] Mindaz, amit Illyés első olvasásakor Berzsenyi s a latin költők hatásának érzünk, Füst Milánon át ért hozzá. [...] A másik hatás, amely Illyést tovább lendítette, már nem fűzhető ekkora biztonsággal egy névhez, s ha Erdélyi Józsefet említem, ez a név itt félig szimbolikus, s Erdélyi bátorító példáján kívül a népi sors és a népköltészet állandó hatását is jelenti. [...] Illyés Gyula inkább temperamentum, mint egyéniség. Az egyéniség nemcsak különös emberi változat, hanem belső kohézió, nemcsak megkülönböztető jelleg, hanem emberi szilárdság is. [...] Illyés Gyula, ahogy ma látjuk őt, kissé szétfolyó költő. [...] Nincs uralkodó indulata, nem szállta meg egy elhatalmasodó eszme.” Az értéktulajdonítást meghatározó személyiségképlet a szöveg végén aztán „visszaíródik” az Illyés-versekbe: „Az ő sorai benyomhatók; horpadnak, mint a bádóg; nyelvének csak lendülete van, de alig valami szilárdsága. Verselésében is van valami bizonytalan ügyefogyottság, s ő, aki csakugyan naiv költő, itt-ott a nyegle műnaivitással kacérkodik. Az erős sors deleje hiányzik belőle.” Nos, az *erős sors deleje* olyan – diskurzívva nehezen tehető – erős elvárásnak bizonyul, amely nem kötődik argumentáltan a *másik* szöveg olvasásának próbájához. Az értelmező nyelv identitásképző „szótárának” identikusságában megőrzendő alapelemei közé sorolható. Az *Új enciklopédia* című esszé, ez az Ortega-laudáció lényegében ennek a szótárnak a narratív megszólaltatása, a garantált világrendező elv hiányát, az autoritás megrendülését panaszolja, és azokat az értékvonzatokat jeleníti meg, amelyek révén mégis egybeállhat és megszilárdulhat a fent említett személyiségképlet: „Szellem embere az, akiben ott feszeng a szellemiség örök ösztöne: a jelenségeket együtt, egyben látni. A szellem rendező nyugtalanság. A szellem nem tud belétörődni az elszórt tények halmazába, ő az összefüggéseket keresi. [...] Művelődésünk betegsége a szellemnek ezen a kényszerű világképalkotó erején rág. [...] Ortega a saját kora alaphajlamát keresi: a nagy metaforát, mely e kor minden úttörőjében ott lappang, az elvet, melyben Einstein elmélete az új irodalmi klasszicizmussal találkozik. [...] A legnagyobb baj, hogy korunknak nincs egy olyan erős szellemi szenvedélye, mint a rómaiaknál a hellenizmus, a középkorban a teológia.” Babits és Kosztolányi írásaival összevetve különösen élesen megmutatkozik, ahogy a nyelv közbejöttének, retorikai-poétikai teljesítményének taglalását rendre

kiszorítja, lényegében leértékeli az „identitásfélő szereptudat”: „Az író még reménykedik, hogy rímek és regénykeretek mögé sáncolhatja el magát. A szellem embere már egyetemes érdeklődést követel magától; vállalja az irodalmon túli világot s a tájékozódás szorongásait. A nemes pedig már magatartás és akarat új lovagrendjébe akar tartozni, s nem ismer privilégiumot, mely a történelmi feladat és a személyes példa alól felmentené” (*Új nemesség*).

A legkiválóbb Németh László-írások között méltán számon tartott Proust-nagyesszé első darabja (*Proust módszere*) rendkívüli invencióval konstruálja meg *Az eltűnt idő nyomában* „vezérelvét”, az emlékezés mechanizmusát. Az érvelés szerint az írói eljárás mód itt sem a nyelvben rejlő lehetőségek kiaknázásaként, nyelvi történések műképző hatásaként,¹¹ hanem egy élet-tani-mentális működésforma egyedi művészi átsajátításaként, esztétikai „át-funkcionalizálásaként”, életanyag és látásmód viszonyának átalakításaként jelenik meg: „Az emlékezet teremti; újáteremti az életet, mely anyaga. Proust tanulmányozza ezt a bennünk dolgozó alkotót, ellesi és megneemesíti módszerét s a kölcsönvett módszer egy páratlan remekműnek lesz optikája. A remekmű elsősorban módszer kérdése. Ami remekművé teszi: az egyéniség, a külön, utánozhatatlan szervülés, a kristályosodás autonómiája. Proust az emlékezés megneemesített módszerével ezt az autonómiát olyan mértékben biztosította, mint századok óta egyetlen mű sem. Míg az egész kortársirodalom elszánt leleménnyel próbált a realizmus merőleges koordinátái közül kitörni, az ő módszere egy csapásra elvégzi a természet elemeinek azt a művészi átdelejezését, elvarázsolását, melyre a többiek vágyakoztak. Módszerével nemcsak műve önállását biztosította, hanem a gazdag anyagnak is új, meglepő fénytörést adott.”¹² Az olvasásmód ily módon szemantikai egységeknek („kép”, „motívum”) és a mentális struktúrák időbeli változásainak egymásra vonatkozásaként áll elő, a jelentésképzés legfőbb érdekelt-sége pedig abban áll, hogy a szövegbe „gondolható” világegész szociokulturális összefüggéseit megteremtse: „[...] A másik jelképes vonás Leonie, Françoise és a konyhaleány viszonya. Míg a gyanakvó úrnő és a mintacseléd közt az egymást szemmel tartó szeszély és szolgálat árnyalat-háborújában a hajdani Versailles mechanizmusa tér vissza, a konyhaleány, aki már nem is egyén, hanem erkölcsi és társadalmi intézmény: Françoise erényeinek a szenvedő hőse. Ami az urak felé tökéletesség, a konyhaleány felé brutalitás. [...] Egyénekké érintkezünk s a regényt mégis úgy tesszük le, mintha egy emberi Brehmet lapoztunk volna: a paraszt, a festő, a főnemes, a kokott, az anya stb. tökéletes és részletes természetrajzával. Mint a Divina Comédiában a bűnök és erények, úgy zárkóznak be a mű köreibe teljes létszámmal a típusok.”¹³ Tehát döntően itt sem a nyelvi-poétikai megformáltság újraképzése határozza meg az idegenség „fölépítését”, esztétikai megtapasztalását, hanem a megalkotott világ mimetikus teljesítményének méltánylása, amelyet

az esszéíró a lélektani hitelesség kívánalmával kapcsol össze. A műképződést lényegében a szerzői szubjektum kompetenciakörébe utalja, s ezért válik ismét csak alapvető műveletté a szerzői alak megkonstruálása (*Proust világa*), amely jórészt eltakarja a nyelvi alakzatképződés diszperzióját, és újonnan képzett oppozíciókba, paradoxonokba rendezi el és oldja fel a műben megkonstruált eltérő mentális struktúrák és diskurzusok feszültségeit: „Proust az átlag-felnőtt egyenes ellentéte. Ő az a gyermek, aki illúziótermő képességét a gyermekkor határán túl is fejlesztette; felnőtt, akiben a gyermekmesék felnőttmesékké válnak. [...] A naplopó varázssvesszeje: az életre mohó képzelet; az asztma áldása: az intuitív érzékenység. [...] ami benne hódít, az éppen a dilettantizmusa.”¹⁴ Az esszé legizgalmasabb passzusai közé tartoznak azok, amelyek – az irodalmi és zenei jelrendszerek feszültségével érvelve, de végső soron a nyelv konstitutív „közbejöttét” implikálva – mégiscsak megkérdőjelezzik az így értett szerzői alak intenciójának maradtalan autoritását: „E motívumos szerkesztésnek megvan az előnye. Egy szonátában minden hang egymásra utal s Proustnál a motívumok révén a legtávolabbi részletek is érintkezhetnek; azonban megvan a veszedelme is: a szerkesztés bőbeszédű lesz. A motívumok miután kialakultak, kereszteződni akarnak, parancsolnak. Titkos arabeszkjüket az író folytatni kénytelen. Itt vannak, szólniuk kell, hacsak az író súlyos szerkezeti hibát nem követ el. A kontrapunkt leigázza az irodalmat. Helyet a Venteuil-motívumnak s a Venteuil-motívum valóban beköszönt s rákényszeríti Proust regényére Proust szonátáját.”¹⁵ A hangsúlyoknak az érvelés folyamatában való ilyen átelyeződése éppen azt mutatja, hogy Németh László döntően karteziánus nyelvszemlélete¹⁶ és a nyelvi történések korlátozott ellenőrizhetőségének általa is konstataált tapasztalata között némelykor „termékeny” feszültség keletkezhet. Hogy a kettő különbsége által felnyíló távlat mégsem játszik meghatározó szerepet az esszé hatástörténetében, annak a szerzői alakképzés retorikai túlsúlya lehet az oka. Ami viszont alighanem összefüggésbe hozható az olvasásmód egyéb identifikációs mintáival.

Németh László (ön)megértési érdekeltsége döntően a Trianon utáni tragikus szituációhoz kötődik, egy történelmi távlatot meghatározó vereség-helyzet felméréséhez, s az abból való kilábalás kultúraideológiai-nemzetpolitikai és egyéni identifikációs stratégiájának kereséséhez, s ezért sem véletlen, hogy a kor dilemmái, s az azokra adott válaszkísérletek egy regionális kérdező-horizontban konstruálódnak meg. A Németh László-recepció egy része nem maradt adós annak megválaszolásával, hogy a fent vázolt megértési érdekeltség és olvasási eljárás milyen identitásképző stratégiával, milyen kulturális kódrendszer(ek) érvényesítésével hozható összefüggésbe. Ennek a kérdésnek a felvetése annál is inkább indokolt, mert általa a Németh László-olvasás máig ható (és az életművön is messze túlható) műveleteit úgy problematizálhatja, hogy közben az irodalmi ideológiaalkotást mint kulturális

önmegértést teszi láthatóvá. „Megelőzöttségem” okán aligha szükséges hosszasan taglalnom, hogy az az értelmező nyelv, amely Németh László kiemelkedő, s korlátozottságaiban is markáns olvasói teljesítményét létrehívta, sokat köszönhetett a német romantika és a szellemtörténeti iskola alkotó recipiálásának. Hiszen ezzel hozható összefüggésbe a individuális-organikus kultúra elvének, a kultúrmorfológiai-szintéziselvű gondolkodásnak a középpontba állítása, valamint a történelem individuális komponenseinek keresése¹⁷ éppúgy, mint a Dilthey-féle „mentális struktúra” (tehát egy lélektani alapozottságú szellem-fogalom) nyomán kibontakozó, s mindvégig meghatározó „művelődéslélektani” érdeklődés.¹⁸ Amivel ugyanakkor összekapcsolódik a szellemi *életrajzok* és a *tartalomcentrikus* műértelmezés uralma,¹⁹ vagyis egy olyan műfaji „kánon” és egy olyan megértési érdekelttség, amelyben az individuum értelemalkotó kitüntetettsége szükségképpen együtt jár a nyelv eszközszerű felfogásával. Ez utóbbit pedig megerősítette, hogy Németh László nagymértékben a herderi romantikus történettfilozófia értelmezési kódjaihoz kötődött, s kívül maradt a romantikus nyelvbölcsélet megértési ajánlatainak horizontján. A szellemtörténeti orientáció hatásának tulajdonítható viszont a platonikus értelmezésmóddal való szakítás, a múlt integráló megértésének igénye.²⁰ Az életösszefüggésből megérteni kívánt világ érdekelttsége az, ami erőteljesen összekapcsolódik aztán a herderiánus kultúrafelfogás alaptényezőivel és a magyar felvilágosodás és romantika által is „kódolt” személyiségképlettel. Eszerint a kultúra olyan individualitás, amely a közösség teljesítményére alapozódik, a nemzetstratégia pedig a közösség problémafeltáró és válaszadó képességére. Az individuum nem más, mint a kultúraképző közösség reprezentánsa, az elitközösség tagja, aki identitását és legitimációját is e viszonylatban éli át, illetve e viszonylatnak köszönheti. E legitimáció kódkonfigurációja, modalitása részben a magyar romantikától, részben a század eleji kultúrkritikai diskurzusból származik, része van benne az *apokaliptikus* hangnemnek, az *utópia* jövőtervének, a személyiség világbíró akaratába vetett *illúzió*nak. A *szerzői alak* megteremtése és középpontba állítása mellett alighanem éppen ezeknek a tematikus és modális összetevőknek van kitüntetett szerepe a Németh László-olvasásban. Másfelől pedig azoknak a – szöveg „felhívásstruktúrájában” jelentkező – „hézagoknak”, a beszéd vonatkoztathatóságát nemegyszer megghiúsító metaforikus talányoknak, vágymegjelenítő passzusoknak, amelyek nem minden esetben segítik a szöveggel folytatható értelemképző dialógust, inkább a kultikus beszéd „ismétlésre” hajlamos retorikáját erősíthetik: „Nagy magyar költő csak az lehet, aki a magyar eredetiség medencéjéből meríti a maga eredetisége korsaját” (*Népiesség és népiség*); „S csodálatos öncélúságában és öntörvényűségében mégis a tehetség fejezi ki a fajt. Kifejezi, mert nagy világevő mohósága hamar kiválogatja a tömény ízeket, a mély jelentéseket, a típusembereket s ezekkel egyre több fajiságot is. Beszélni

akar, és kevés neki a szótár, és fukar a mondattan. [...] Arcokat akar megmutatni, s megleli a száz arc helyett állókat, az egész fajért beszélőket" (*Faj és irodalom*). A visszakereshetetlen fogalmiság és a hullámozóan következetes retoricitás részben megengedi, hogy a szöveg ilyen értelemben vett „üres helyeibe” hasonló önkényességgel és affektív attitűddel „beleolvashassa” önmagát az olvasó (nem véletlen tehát, hogy a recepció egy része mintegy „ismétli” a Németh László-esszék dikcióját, kihagyásos érvstruktúráját, a lélektani motiváltságra visszautaló alakzatokat), másrészt viszont a szöveg által megalkotható olvasói identitás mégis erősen kötött, mert az azt konstituáló szociokulturális kódok, diskurzusok meglehetősen polarizáltak és korlátozottak.²¹ Ez pedig többnyire az olvasói azonosulás vagy elutasítás ellenében válaszlehetőségeit hívja elő, amint az a fogadtatás diskurzív kétosztatúságában meg is mutatkozik. Az előbbi a távolság távlatának hiányát, az utóbbi a „túlkonstruált” idegenség jegyeit mutatja.

Németh László *hatásának oka* részben abban a megértéstörténeti folytonosságban lelhető fel, amely a felvilágosodás és romantika óta művelődéspolitikai funkcióként tartja fenn a közösségéért többirányúan felelős, programadó „szellemi ember” pozícióját, s azt egyes távlatokban „szilárdnak” tekinthető szociokulturális kódok mentén (újra)stabilizálja. *Hatásának egyidejű hiánya* pedig abban a hatástörténetében, amely egyrészt a nyelviség konstituáló elvét számon tartja ugyan, de annak másodlagos szerepet szán, másrészt a kultúrák antropológiai értelemben vett lényegi komponenseit nem annyira azok temporalitáson nyugvó teljesítményéhez, mint inkább az *eredet* meghatározottságaihoz köti.²² Az előbbi a kortársi irodalmi horizonttal való dialogikus értelemképzés lehetőségeit csökkenti, az utóbbi pedig a recepciók döntéseket a politikai-ideológiai kontextusok függvényeivé teszi. S mindkettő hozzájárul ahhoz, hogy Németh László esszéi ma nem tekinthetők az *interkanonikus* olvasás eseményeinek. Vagy más szóval: fokozottan ki vannak téve a kulturális felejtés – ez esetben háládatlan – folyamatainak. De hát a múltat talán nem is *megmenteni*, legfeljebb *alakítani* van esély.

1 „Azt, hogy Magyarországon több mint négy évtizeden keresztül a nemzet érdekeit semmibe vevő politika uralkodott, Németh László a magyarság sorskérdéseivel foglalkozó írásainak most megjelent kötete egymagában is igazolhatná.” GÖRÖMBEI András, *Sorskérdések* (1990) = Uő, *A szavak értelme*, Bp., 1996, 114.

2 Ez utóbbi esetben Németh László regénypoétikáját illetően leginkább Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című regényére lehet gondolni.

3 Itt inkább csak a Németh László-olvasás „archeológiájának”, diskurzív összetettségének némely vonását érinthetem, a szerző nyelvszemléletének tüzetes jellemzését, valamint az esszék textuális összetettségének, tropológiájának vizsgálatát mellőznöm kell.

4 Ady, noha a honi polgárságról alkotott lesújtó véleményének nemegyszer hangot adott, mégis alkalmassá vált arra, hogy a radikális polgári elit, a „második reformnemzedék” szimbolikus figurájává avassa. Majd a két világháború közötti korszaktól kezdve

mindmáig a kulturális kódrendszerek megosztó-kisajátító stratégiáinak „képződményévé” vált. Ezzel magyarázható, hogy az Ady-versek poetológiai összetettségének esztétikai tapasztalata ugyan nagymértékben háttérbe szorult a nyelv és kultúra interakciójában, a „szerző-alak” mégiscsak „interkanonikusnak” bizonyult. Németh László viszont egy – elgondolt formájában – lényegében soha meg nem valósult, alternatív-utópisztikus reformelit szellemi kezdeményezője maradt, akinek emlékezetét sokkal erőteljesebben veszélyeztette az a diskurzív kizorítás, amelyet kultúra-programjában – ellenkező irányultsággal – maga sem mellőzött: „Németh László a polgárság kultúráteremtő, fölismerő és megőrző képességével szemben bizalmatlan, kicsinylő, majdnemhogy ellenséges.” NÉMETH G. Béla, *Németh Lászlóról – az „Utolsó széttekintés” alkalmán* = Uő, *Századutóról – századelőről*, Bp., 1985, 460.

5 „Szépirói művei fogadtatásának hangzatára is mindinkább rávetült az esszéi által kiváltott vélekedések pro és kontra kardosdárdás harci zaja.” NÉMETH G. Béla, i. m., 454; „Annak azonban, hogy a munkásságából kirajzolódó szellemi magatartás egymást kizáró szélsőségekre ragadtatta a recepciót (vö. kultúrpublicista vagy bölcselet, egy félgyarmati nép ideológusa vagy husserli értelemment vett világnézeti filozófus), nyilvánvalóan nemcsak az életmű belső szerkezetében van a magyarázata. Oka ennek az is, hogy az esszéisztikája középpontjában álló kérdések tekintetében máig igen megosztott a befogadás.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kultúrkritikától az etnikumvédelemig* (Németh László: Sorskérdések), BUKSZ, 1991/Ősz, 328.

6 BÓNUS Tibor, *A kritikatörténet lehetőségei* (elméleti vázlat), It, 1998/1–2. sz.

7 „Berzsenyinek a költészet metrumos diéta volt, ahol azért szólal föl az ember, hogy nemzetét emelje. A fölszólalást mindig a helyzet, indulat igazolta – a nyelv stílus, forma ennek az indulatnak csak következményei, csata hevében szerzett kardjai.” NÉMETH László, *Berzsenyi* = Németh László *válogatott művei*, II., Bp., 1981, 862.

8 KULCSÁR SZABÓ Ernő, i. m., 329.

9 NÉMETH G. Béla, i. m., 459.

10 BÓNUS Tibor említett tanulmányában éppen az ilyen típusú „irányított olvasás” elbizonytalaníthatóságáról írja: „...ha [...] megpróbálunk elvonatkoztatni egy életrajzi alak fikciójától, akkor lehetővé válik, hogy a szövegek fiktív státusában megképződőnek gondoljuk el a szerző-funkció lehetséges vonatkozásait, s a szövegeket nem egy őket megelőző igazság letéteményeseiként, hanem kontextualizációs műveletek »tárgyaiként« s »eszközeiként« kezeljük.” I. h., 170.

11 Az esszé érvvezetésében a regény címen, fejezetcímein és a szereplők nevein kívül lényegében nem szerepel műbéli „idézet”.

12 NÉMETH László, *Proust módszere* = Uő, *A minőség forradalma*, V–VI, Bp., 1943, 25.

13 NÉMETH László, i. m., 34, 38.

14 NÉMETH László, i. m., 44, 47, 48.

15 NÉMETH László, i. m., 57.

16 Vö. pl. *Nyelvekről* (1933) = I. m., 156–171.

17 NÉMETH G. Béla, i. m., 330.

18 NÉMETH G. Béla, i. m., 458.

19 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fordulat jellege – Pozitivizmus és szellemtörténet* –, *Literatura*, 1990/1.

20 KULCSÁR SZABÓ Ernő, BUKSZ, 329.

21 Ennek a diskurzus-szűkítő műveletnek egyfajta végpontja a sokat vitatott, hosszú évtizedekre cenzorált és tabuizált *Kisebbségben*, amelyben Németh László a közösség-reprezentáció kulturális mintáinak radikális szelekcióját végzi el. Ennek közelmúltbeli recepciójáról lásd többek között GÖRÖMBEI András, i. m.; POSZLER György, *Bennszülött-bölcselet*; GREZSA Ferenc, *A Kisebbségben-metaphora jelentésváltozatai*, *Kortárs*, 1990/11, 114–140; KULCSÁR SZABÓ Ernő, i. m.

22 Németh László kultúra- és nemzetideológiát alkotó programjának ez a hatástörténeti alapsajátossága éppen azt a megfontolandó belátást helyezi hatályon kívül, miszerint valamely hagyomány/kultúra továbbélését nem annyira az eredete határozza meg, mint inkább az a temporalitáson nyugvó teljesítmény, amely révén egy kultúra az eredet, a származás potencialitásán túl valamivé alkotja magát.

Szerkesztői sorok

Mintegy öt évvel ezelőtt, hosszabb megbeszélések követően, abban állapodtak meg a folyóirat ügyeinek illetékesei, hogy a továbbiakban különböző egyetemeink magyar irodalmi intézeteinek (tanszékeinek) erre megbízatást kapó képviselői fogják szerkeszteni az Irodalomtörténetet. Az első szakasz lezárultával az Irodalomtörténeti Társaság vezetése úgy döntött, hogy a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem magyar intézetének képviselőjeként engem kér föl a főszerkesztői tennivalók ellátására. Úgy gondoltam, el tudom vállalni ezt a megbízatást.

Alighanem természetes, ha egy szerkesztőváltás, egy másik műhelyhez való kötődés nem marad teljesen nyomtalan egy periodika arculatán, másrészt aligha indokolt ilyen esetekben szembeötlő profil- vagy irányváltoztatásokra törekedni.* Nincs sok olyan folyóiratunk, amelynek egyértelműen az irodalomtörténet-írás szolgálata adja a feladatát, aligha lenne ezért örömdetes, ha az It egyetlen irányzatnak a szolgálatára köteleznél el magát – még kevésbé, ha a folyóirat története ötévenkénti, sarkalatos fordulatokkal megnyitott, egymástól látványosan elkülönülő szakaszokból tevődne össze. Kabdebó Lóránt professzorral történő „stafétabotváltásunkra” sem ilyesfajta elképzelések kíséretében kerítettünk sort. Szerkesztői törekvéseim mindenekelőtt arra fognak irányulni (arra irányulnak), hogy különböző felfogású szerzőktől való színvonalas írások megjelenését segítsen elő. Adott esetekben viták számára is teret biztosítva, anélkül azonban, hogy szándékosan polémiai kibontakoztatására törekednék.

Örölnék, ha munkám során el tudnám nyerni szakmánk érett és mostani éveinkben felnövő képviselőinek megértését és cselekvő támogatását.

1998 júniusában

TAMÁS ATTILA

*A Szemle-rovat mostani elmaradása merőben alkalmi okokra vezethető vissza, semmiképpen sem kíván tendenciát jelezni; a lap szerkesztői éppenséggel a kritikai tevékenység élénkítését tartják céljuknak.

Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GÖRÖMBEI ANDRÁS egyetemi tanár, Debrecen
ILLÉS SÁNDOR az MTA I. Osztályának titkára, Budapest
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ az MTA levelező tagja, Budapest
MONOSTORI IMRE irodalomtörténész, az Új Forrás főszerkesztője, Tatabánya
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
OLASZ SÁNDOR egyetemi docens, Szeged
RICHARD PRAŽÁK irodalomtörténész, a Cseh Köztársaság budapesti nagykövete
SZÉLES KLÁRA egyetemi docens, Szeged
SZIRÁK PÉTER egyetemi adjunktus, Debrecen
TVERDOTA GYÖRGY tudományos főmunkatárs, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Suli buli könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Debreczeni Attila, Hima Gabriella,
Kelemen Péter, Lengyel Balázs,
Magyar Zoltán, Márfa Molnár László,
Molnár Szabolcs, Nagy Imre,
Németh G. Béla, Rónay László,
Szigeti Lajos Sándor, Szörényi László,
Vilcsek Béla, Zsilák Mária



1998/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1998. LXXIX. évf., 4. sz.

Új folyam XXIX. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL.

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1998/4. szám

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ	
Szakolca átváltozása, avagy egy neolatin epikus műfaj történetéhez	497
NAGY IMRE	
„Heraklit és Demokrit” (<i>A kora reformkori vígjáték dramaturgiája</i>)	512
MAGYAR ZOLTÁN	
Arany Szent Lászlójának művelődéstörténeti vonatkozásai	524
RÓNAY LÁSZLÓ	
Kelet? Nyugat? – <i>A hazai konzervatív kultúrszemlélet tükrében</i> –	534
VILCSEK BÉLA	
A szimbolikus lélekdráma eszménye – <i>A drámaíró Babits</i> –	551
HIMA GABRIELLA	
„Penetráns tekintet” (<i>Kosztolányi Dezső: Pacsirta, 1923</i>)	585
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ	
Az elbeszélésíró Márairól	602
 <u>Műelemzés</u>	
KELEMEN PÉTER	
Utalások, célzások, ákombákomok <i>Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső Fürdés című elbeszélésében</i>	613
 <u>Dokumentum</u>	
LENGYEL BALÁZS	
Levelek Székely Jánostól	641

Szemle

NÉMETH G. BÉLA

Szabolcsi Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája (1930–1937)* 653

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

A Rezignáció Költőjéről

(*Kenyeres Zoltán Ady-könyvének margójára*) 655

DEBRECZENI ATTILA

Petőfi Sándor összes művei. Költemények 3. 667

MOLNÁR SZABOLCS

Bitskey István: *Eszmék, művek, hagyományok* 670

ZSILÁK MÁRIA

Karol Tomiš: *Szlovák tükörben*

Tanulmányok a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből 673

Szakolca átváltozása, avagy egy neolatin epikus műfaj történetéhez

Csetri Lajos így jellemzi Szerdahely György Alajos esztétikáját: „Kétségtelen, hogy művein igen erősen rajta hagyta nyomát a jezsuita újlatin retorikák és poétikák kategóriarendszere, de betöltött hivatala követelményeinek megfelelően, bár eklektikusan és sokszor ellentmondásokba bonyolódóan, nagy olvasottságot tanúsítóan igyekezett feldolgozni kora esztétikai szakirodalmát. Műfajelméleti műveiben jobban érződik a retorika nyugtató hatása, általános esztétikájában viszont kénytelen szembenézni a századában bontakozó új tudomány kérdésfeltevéseivel.”¹

A fentiekben tett éles szemű megfigyelést akarjuk e rövid tanulmányban felhasználni az egyik legelterjedtebb, Magyarországon is igen népszerű neolatin epikus műfaj, a metamorphosis műfajelméletének, illetve -történetének elmélyítéséhez; e fejtegetéssel és a hozzácsatolt szövegkiadással pedig tisztelni a hetvenedik születésnapját ünneplő Csetri Lajos előtt.*

Szerdahely általános költészettanában, a II. könyvben, a költészet természetéről értekezik. A könyv III. fejezetét a peripetiának szenteli, azaz az állapot és az alak megváltoztatásának.² Előbb az arisztotelészi „peripeteia” fogalmát tisztázza; példáit a görög tragikusokból meríti, de hamar áttér Homéroszra, majd a világirodalom nagy eposzaira. Vergilius, Tasso, Voltaire és Osszián mellett magától értetődő módon hivatkozik a mára elfeledett Glover és Milliaeus két jezsuita neolatin eposzíróra, Bussièrès-re, aki Szkander bég-ről, és Carrarára, aki Kolumbuszról írt hőskölteményt.³ Az eposzokban megkövetelt és tanulmányozható hősfarmálás és erénykatalógus után meghatározza és osztályozza az effajta hőskönnél lehetséges peripetiákat.

Az eddigi gondolatmenettől – amelyben a Csetri Lajos által vázolt módon igyekezett vegyíteni a hagyományos, késő humanista-barokk poétikai hagyományt és a korszerű esztétikát – Szerdahely eltér, amikor az átváltozás egy új fajtájának ismertetésébe fog. Hadd idézzük, magyar fordításban: „Jónéhányszor keletkezhetik másfajta átváltoz[ta]tás, amely immár nem az állapotot, hanem magát az alakot cseréli fel; s épen ez az az elhíresült cso-

* Egy később megjelenő kiadvány számára készült írásmű; az OTKA 022465. sz. (Nemzeti mitológia) pályázati támogatásával.

dalény, vagy természet elleni dolog, amelynek ismeretes neve a metamorphosis, avagy átalakítás. Szabad a költőnek – ha a tárgy és a hely megengedi – megmutatnia mindenhatóságát, és csodákat művelnie az alább kifejtendő négy módon. Megengedett neki – mondom – akár a mítoszokban bőven található istent vagy félistent akár emberré, akár állattá, akár lelketlen dologgá, más formába öltöztetve úgy átalakítani, hogy meg is szűnjék az lenni, ami volt, vagy úgy, hogy – előző természetét megtartva – más alakot öltson. E négy pont figyelembevételével olykor találó módon lehet metamorphosist alkotni.” Miután bőséges példákkal szemléltette saját osztályozásának pontjait, így folytatja: „Ovidius Naso – aki a khioszi Parthenioszt utánozta – efajta metamorphosisokból történetstort szőtt, a világ kezdetétől egészen saját koráig, olyan művésszel és a mítoszok olyan csodás szétosztásával, hogy nem csupán a tudósok egyetértése ítélte úgy, hogy e mű a műveltség tárháza, azon tudás miatt, amelyet hallatlan bőségben tartalmaz a bölcselkedés minden neméről, hanem még a görögök és más nemzetek sorából is akadtak olyanok, akik csodálatától vezetve saját nyelvükre fordították.”⁴ Majd hozzáteszi: „Ovidiust akarták utánozni azok, akik nálunk merészen szabad képzelettel kiadták a »Magyarország átváltozásai« és a »Nagyszombat szabad királyi városának születése« című könyveket.”⁵ Majd a dán Holberg és a francia jezsuita Vanière műveinek átváltozásait dicséri, végül pedig így zárja le gondolatmenetét: „A metamorphosisokat – s ezt igencsak szeretném az emlékezetbe vésni – használják, ismétlem, használják a történelemmel kapcsolatban, a tudományok és művészetek tanulására, dicséretre és gáncsolásra, a vétkek megbüntetésére és az erények jutalmazására, a teljes természet- és erkölcsfilozófiára. Vannak igen éleselméjű férfiak, akik úgy hiszik, hogy Ovidius metamorphosisaiban fellelhető az egész történettudomány, természettudomány és etika.”⁶

Érezhető módon elválik tehát az arisztotelészi *Poétikából* levezetett és a tragikus peripeteiával egyeztetett átváltozás fogalma Szerdahelynél a teljesen külön tárgyalta, eleinte mentegetőzéssel („monstrum”, „prodigium”) kísért, majd érthető lelkesedéssel a mennybe emelt, műfajszerűen, enciklopédikus haszonnal ajánlott és Ovidiusból származtatott „metamorphosis”. Ennek eredete természetesen a jezsuita barokk poétikáiban rejlik. A külön kiemelt, cím szerint is említett két magyarországi metamorphosist, Schez Péter *Metamorphoses Hungariae* és Jánossi Miklós *Natales Liberae, Regiaeque Civitatis Tyrnaviensis* című költeményét már tárgyalta a szakirodalom.⁷ Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a műfaj szívós továbbélésének igazi melege nemcsak önmagában a jezsuiták irodalomtanítása volt, hanem a jezsuita tanárképzés is. A „repetitio humaniorum” során a rend egyéves, igen elmélyült tanulásra kötelezte tanárjelöltjeit, amelynek során újra végigolvasták az egyszer már tanulmányozott klasszikusokat, de megismerkedtek új szerzőkkel és új művekkel is, valamint rendszeresen tanulmányozták a

poétikát, retorikát, megadott témákra versekre és beszédeket írtak, és tanulták a tanítás és versificatio, valamint declamatio segéd tudományaként felfogott történelmet és régiségtant stb. is. Az intézmény jellegéről és történetéről behatóan értekezett már Szabó Flóris. Ő is emlegette a budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzött nagy értékű kéziratot, az Antonius Hellmayrtól származó „Institutio Humanistica”-t. Bár, mivel figyelme elsősorban a győri tanárképző történetére irányult, ő csupán a legáltalánosabb fejezetbeosztást ismertette.⁸

Az „Institutio”, amely a magyarországi, először Szokolcán megindított „repetitio” gyakorlatának az első évből, 1734-ből származó emléke, érdekes módon bekerült a Juhász Gyula-szakirodalomba is. Szalatnai Rezső azonban teljesen félreismerte jelentőségét, és a jezsuiták labanc, elnemzetietlenítő iskolai gyakorlatának árulkodó dokumentumát látta benne, latinnyelvűsége és a magyar témák hiánya miatt.⁹

Közelebbről megvizsgálva a Hellmayr-féle kéziratot, abban a második részben, amely a szépirodalom oktatásának van szentelve („Institutionis in literas Humaniores Pars Secunda”), igen érdekes fejezetet találunk a műfaj-felfogás szempontjából. Ugyanis a XI. fejezet – az eposz után – az egyéb hexameteres költemények fajait taglalja: „De aliis Poëmatum generibus”. A következő műfajokat különbözteti meg: „Metamorphoses, Georgica, Eclogae, Satyrae, Enthusiasmi”. Az első helyre sorolt metamorphosisokról az első alfejezet (paragrafus) szól. Eszerint az effajta költemények célja a dicséret és a korholás, bizonyos tulajdonságú szereplőket a költő ezért „változtat át” például állattá, gyönggyé, csillaggá stb. Megalkotásának folyamata a következő: 1. legelőször az átváltoztatandó lénynak a tulajdonságait kell összeszedni és jellemezni; 2. ezután meg kell találni azt a dolgot, amivé a kiszemelt valami vagy valaki átváltoztatható; 3. a két tárgyat egymás mellé állítva, ki kell gyűjteni létrehozó okaikat, hatásukat és a mellékes körülményeket; 4. magát az átváltoztatást zseniális és meglepő módon kell kimódolni, mindenképpen kell találni egy átváltoztató istenséget („numen”); 5. végül el kell rendezni az egészet; alkalmat kell találni az átváltozásra és leírni azt. Külön megjegyzi, hogy ajánlatos Ovidius egész *Metamorphoses*-ét elolvasni, mert zseniális és kellemes mű. Ezután rögtön mintát is ad a kézikönyv. Bemutatja, hogy miképpen kell metamorphosisban feldolgozni egy hegyi patak síkságra vezető útját. A hegyből Pyraemon óriás lesz, aki Aegialis nimfát üldözi szerelmével; Diana lenyilazza a tolakodót, ő hegygé a nimfa patakká változik. Külön részletezendő, mivé változtak egyes testrészeik.¹⁰

A szokolcai intézetben folytatott munkáról egyetlen költői dokumentum tanúskodik. Ez Bartakovics József hajdani jezsuita kétkötetes *Opera poetica* című gyűjteményében maradt ránk, az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában. A mű címe: „Metamorphosis Szokolcae”, az alcím szerint 1745-ben írta egy repetens, azaz a repetitóra Szokolcára rendelt tanárjelölt, és Friz

András atya javította.¹¹ Tartalmát röviden – és hibásan – ismertette Lukács István, a szöveg a mai napig kiadatlan maradt.¹² Friz Andrásról (1718–1790), az ismert, barcelonai születésű osztrák jezsuitáról viszonylag sokat tud a magyar irodalomtudomány, hiszen magyarra fordított Zrínyi-drámáját nemrég ki is adták, függelékben az eredeti latin szöveggel.¹³ Egy évig tanított Szakolcán, beosztásairól a fennmaradt és Lukács László által közölt rendi dokumentumok alapján így tájékozódhatunk: „professor repetentium latinae et graecae (linguarum), exhortator et confessorius domus, corrector lectorum mensae, consultor primus”.¹⁴ Ugyanezen iratok alapján kísérletet tehetünk a metamorphosis szerzőjének kiderítésére, Lukács László ugyanis közli a repetensek névsorát is: Alexander Horvath, Antonius Roman, bidellus (nem egyszerűen pedellus, hanem mai kifejezéssel élve demonstrátor vagy tanársegéd), Antonius Winckelhueber, Carolus Burckhard, Carolus Taupe, manuductor, Franciscus Szeklics, Iosephus Linde, Iosephus Fastenthaller, Iosephus Labancz, Michael Makay, Andreas Szikora, Carolus Kozsik, Georgius Haslpauer.¹⁵ A Sommervogel-féle jezsuita írói lexikon alapján ezen ifjú tanárnövendékek közül írói tevékenységet később csupán kettő fejtett ki, Carolus Taupe és Horváth Sándor. Mivel pedig az előző csupán egy jogi művecskét jelentetett meg, az 1723-ban született Horváth viszont egy kéziratot „Elegans historia”-t írt a kőszegi jezsuita gimnáziumban, 1749-ben, bizonyos valószínűséggel neki tulajdoníthatjuk a *Metamorphosis Szakolczae* szerzőségét.¹⁶

Ha a műfaj fentebb ismertetett szabályai szerint vizsgáljuk a költeményt, a tárgy: egy város csodás születése. Ez igen kedves témája a XVIII. századi latin költészetnek.¹⁷ Történeti magva: Attilának és hunjainak, illetve a morva őslakosságnak feltételezett harca. A kortárs Bél Mátyás azt tanította, hogy Nyitra – és Pozsony – megye területe a római korból ismert Vannius-féle birodalom összeomlása után, mikor a vidék mintegy a népek vendégfogadójává változott, előbb a markomannoké, majd a kvádoké, e két nép legyőzése után pedig a szlávoké lett. A XVI. századi cseh történetíróra, Hájekre (Hagecius) hivatkozva azt állítja, hogy e szlávok az előttük itt élt népek teljes birtokán, a Vág mindkét partján megtelepedtek és a hun, avar, majd magyar hódítás idején is megmaradtak, e népeket társaságukba fogadták és elkezdtek velük keveredni.¹⁸ A „szláv” Bél szóhasználatában természetesen szlovákokat jelent. A pozsonyi polihisztor azonban Szakolca őstörténetéről szólva külön kiemeli a morva eredetet. Idézzük magyar fordításban: „Születése [ti. Szakolcáé], minden kétségen kívül, a morvákra, e hajdan tágas birodalmon uralkodó nemzetre megy vissza. Ezért vele kapcsolatban, – ahogyan érezzük – nem csupán a (város)név szláv jelentése, hanem a Morva Birodalom hajdani kiterjedése is megindít bennünket. Az itteni népek, a magyarok előtt, az egész területen uralkodtak, amely a Morva folyótól a Garamig terjed; ám ez a kvádok hatalma volt, amelytől a rómaiak is rettegetek. Őket a

szlávok követték, akik idegen földekről szakadtak ide, és azután annál féktelenebbül kezdtek elhatalmasodni, ahogyan egyre nőtt a rokon-nemzetek dühössége és vándorkedve. Arra nem egy bizonyítékunk van, hogy éppen akkor kezdték alapítani Szakolcát.”¹⁹ Az egyik bizonyíték, amelyet Bél Mátyás használ földrajzi: hisz éppen itt van a Morva folyó gázlója; a másik érv etimológiai, eszerint a városnév a szlovák *skala* (‘szikla’) szóból származik.²⁰

A hunok elől menekülő őshonos nők szőlővé vagy házzá változnak, az üldöző barbár hunok tölgyerdővé vagy gerendává. (Az, hogy egyes morvák az Oderáig menekülnek, újabb – eddig még nem azonosított őstörténeti kombinációra utalhat.) Az átváltozást végrehajtó isteni erő előbb Szakolcza, Dis, azaz Pluto szolgálóleánya, az alvilág bejáratánál őrködő vén boszorkány és jósnő; később pedig maga az alvilági isten. A metamorphosis anyagi alapjául szolgáló vulkáni vagy posztvulkáni jelenségek – például gejzírek, kénes kigőzölgések stb. – a rendelkezésre álló leírások szerint teljességgel hiányoznak Szakolca környékéről, akárcsak a felszín alatt könnyen előforduló szénréteg. (Lehet persze, hogy a költő egy tűzeges rétre gondolt.) Felmerülhet viszont, hogy nem túl messze Szakolcától, Pöstyén környékén van az Ördög Kastélyának hívtat kénes barlang.²¹ Lehet, hogy éppen erre a természetes bűzhiányra utal a költemény végére helyezett tréfás motívum, amikor latin szójátékkal (*tabes-tabacus*) a gennyből dohány lesz.

Szintén a műfaj alapcéljaihoz tartozik a dicséret vagy feddés. Ennek nagyjából megfeleltethető az őstörténeti konstrukcióban szereplő morva ártatlanság – hun barbárság ellentéte. Általánosabban fogalmazva: a női ártatlanság megvédésének ugyanúgy az átváltoztatás itt a csodás eszköze, mint a férfi vadság büntetésének. A többi motívum természetesen az ovidiusi kincstárból van merítve, akár a növényi, akár a széllé változásra gondolunk. Mindenesetre az egyetlen következetesen végigvitt és meglehetősen gusztustalan részletességgel kiszínezett jellemkép a női rútságé és vénségé; érezhető az egészben valamifajta nyers diákhumor, amely legalább annyira irányul a közösen kinevetett női nem ellen, mint amennyire kigúnyolja a kolégiumnak otthont adó ódon várost.

Érdemesnek tartottuk, hogy e műfaj történeti eszmefuttatás után közzétegyük magának a versnek a szövegét. Reméljük, hogy ösztönzést adhat a többi város-metamorphosis műfajelméleti szempontú elemzéséhez. Gazdagíthatjuk ezenkívül egy kicsit a Szakolcára vonatkozó irodalmi hagyományt is, amely egyáltalán nem jelentéktelen, elég csak Gvadányira, Baróti Szabóra, vagy és főleg természetesen Juhász Gyulára gondolnunk, aki a hajdani jezsuita kollégiumból átalakított gimnázium épületében tanított, és aki – hogy egy Babitshoz írott leveléből idézzünk – Szakolcán teljességgel ovidiusi helyzetben érezte magát: „Tomiból írok, Szakolcáról a morva sorompó mellől és te megértesz. Évek előtt te írtál és éreztél így: Tomiba menve, Foga-

rasra.”²² Vagy, hogy egy későbbi leveléből idézzünk: „Una salus victis... gondoltam már mostanában a tót Ananké borújával nem éppen alacsony homlokomon, és gépiesen remény nélkül folyamodtam negyedévenként áthelyezésért akárhova, csak innen el.”²³ Miközben Juhász a XVIII. századi költeményben már jelzett magyar–szlovák ellentét aktuális pánszláv változatát érezhette száműzetésének városában, a levelező partner barát, Babits a távoli városkát a démonikussá növelt Újpest szimbolikus ellentétévé avatta *Kártyavár* című regényében...²⁴

1 Rendszerek. A kezdetektől a romantikáig, írta és összeállította TARNAI Andor és CSETRI Lajos, Bp., Szépirodalmi, 1981 („A magyar kritika évszázadai”), 257.

2 Georgius Aloysius SZERDAHELY, *Ars Poetica Generalis ad Aestheticam seu Doctrinam Boni Gustus conformata*, Budae, 1783, 73–80. („Peripetia, seu commutatio Conditionis et Formae”).

3 I. m., 74. skk.

4 I. m., 77–80. Szerdahely itt a szöveghez függesztett saját lábjegyzetében Ioannes Iacobus Dusch művére hivatkozik, aki V. ízlésformáló levelében írt Ovidiusról.

5 I. m., 80.

6 I. h.

7 Vö. LUKÁCS István S. S., *Metamorphosisok a XVIII. század hazai irodalmában*, Bp., 1944, különösen 21–26, 31–33, valamint SZÖRÉNYI László, *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Bp., 1993, különösen 49–82.

8 SZABÓ Flóris, *A költészet tanításának elmélete és gyakorlata a jezsuiták győri tanárképzőjében (1742–1773)*, ItK, 1980, 469, 485, különösen 471.

9 Vö. SZALATNAI Rezső, *Juhász Gyula hatszáz napja*, Bp., 1962, 61.

10 P. Antonius HELLMAYR, *Institutio Humanistica dictata Anno primo Repetitionis in Hungaria Szakolczae inchoatae, nempe 1734*, Egyetemi Könyvtár Kézirattára, F33. 245–246.

11 OSZK Kézirattár, 693. Quart. lat. 2. (Jos. Bartakovics, *Opera Poetica* II. k. ff. 82v–84r. (2 hasabban).

12 Vö. LUKÁCS István, i. m., 36–38. – például a valóságban a költemény meséje jú-

nusban játszódik, iskolai szünet idején; Lukácsnál júniusból a költőt kísérő barát lesz.

13 *Jezsuita iskoladrámák* (ismert szerző), sajtó alá rend. ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin, VARGA Imre, Bp., 1992, („Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 4/1.”), 211–428.

14 Vö. Ladislaus LUKÁCS S. I., *Catalogi personarum et officiorum Provinciae Austriae S. I., VIII. (1734–1747)*, Romae, 1994. 703–704.

15 I. h.

16 SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, IV. kötet, Bp., 1896, 1298 hasáb.

17 Vö. a 8. jegyzetben hivatkozott szakirodalmat.

18 Matthias BEL, *Notitia Hunariae novae historico geographica [...]*, Tomus Quartus Viennae, [...] MDCCXXLII, 307. skk.

19 I. m., 499–500.

20 I. h. vö. a helynév más etimológiáival, lásd SZALATNAI Rezső, i. m., 270.

21 *Nyitra vármegye* (Magyarország vármegyéi és városai), Bp., (1898), 42–47.

22 Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, Török Sophie gyűjtése alapján sajtó alá rend. és a jegyz. írta BELIA György („Új Magyar Múzeum” 3.), Bp., 1959, 197–198.

23 I. m., 204.

24 A szlovák magyarellenesség XVIII. századi és reformkori előtörténetéről vö. SZÖRÉNYI László, „...ha magyar szóból a tót kimaradna”. Rohonyi György Dugonics- és magyarellenességű művelődéstörténeti háttere = *Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére*, szerk. BALÁZS Mihály, FONT Zsuzsa, KESERŰ Gizella, ÖTVÖS Péter, Szeged, 1997, 591–607.

FÜGGELÉK

- (F. 82^v) *Metamorphosis Szakolczae*
Composita a quodam repetente Anno 1745, et ab
Ejusdem Professore Patre Andrea Friz Correcta.
- (col. 1.) (1) Nuper ubi fessis concesserat otia Musis
Julius, errabam socio comitante per agros,
Hinc per vicinos, ubi flores vinea, bolles,
Quo nos per mollem deduxit semita clivum,
(5) Quem alta aestivis defendit ab aestibus arbor,
Atque in subjectis oculos dum poscimus arvis,
Ut fit, nunc isthuc, nunc lumina flectimus illic.
Nunc Moravae varios inter querceta reflexus,
Nunc Hollitsch; geminae, quas multa coronat arundo
(10) Piscinae miramur aquas, quae pone Szakolcza est,
Moenia quam circum trabibus suffulta, minaci
Ingentes Prusso minitantur mole ruinas.
Hic ego jam muros multum contemplor adesos,
Semisepulta urbis, domuumque cadavera cerno, et
(15) Tectorum canis fulgentia <recto> culmina aristis,
Immani semper quas exagitare furore
Consuerunt venti, video fora, tecta, plateas,
Nec non extremo prostantem in margine turrin.
Quaeque sui toties ferus hic vestigia passim
(20) Vulcanus nigra, et multum fumosa reliquit.
Hic equidem ingemui, quid non incendia possunt,
Exclamo, toties exhibent quae tecta priorem
In Majestatem flammis depasta renasci.
Nam certe, nisi me rerum vestigia fallant,
(25) Urbs haec clara fuit, nec paucis inclita pugnīs.
En cerne vallum nunc ossibus albet equorum.
O utinam reditus in tempora prisca daretur!
Cernere ut hoc opus, et quondam nova moenia possem.
Ad mea dicta comes subriserat, illa quid, inquit
(30) Quam quod nunc cernis tibi tempora prisca referrent?
Has rimas, eadem pendentia saxa videres.
Mirantique mihi rem prima ab origine narrat,
Primaque sic repetit nascentis fata Szakolczae:
Seu vobis tribuenda fides, seu falsa, tot inanis
(35) Fabula sit visa, ego res non indigna referri.

- Hos inquit muros (Urbem simul indice monstrat)
 Atque obducta situ quae cernis tecta, domosque,
 Non saxum, lective trabes junxere, nec ista
 Surrexere donum quondam fabricata labore:
 (col. 2./40) Cura Deum perfecit opus, nam talis ab ortu
 Semper erat Ditis jussu, semperque futura est.
 Non vulgare opus hoc, nihil est mortale Szakolczae.
 Hic ubi tecta vides, et cinctam moenibus Urbem,
 Ut fert fama vetus, Stygio locus incubat Orco;
- (45) Et certe terris hic vicinissimus orcus.
 Altius hic paullo telluri immitte lignonem,
 Et fodias, nigri tangas confinia regni
 Et posses haurire Stygem, flegetonta videre.
 Hinc isthic rarus peregrinis hospes ab oris,
- (50) Hinc est nobiscum reliquae commercia tantum
 Quod vitent Urbes: orci vicinia terret
 Ante Urbem, et fugae fundamenta prima Szakolczae.
 Non isthic homines, nec adunco scissus aratro
 Ullus agellus erat, nec amicti palmita colles.
- (55) Nulla fera his campis, nulla hos armenta per agros
 Errabant. Urbis spatium, quod moenia cingunt,
 Vasta caverna fuit, saevi spiracula Ditis.
 Tartara, quae terris lato pandebat hiatu.
 Thysiphone fertur stygios pertaesa vapores
- (60) Saepe subisse locum hunc, meliorem ut duceret auram,
 Atque in compositos remota repeteret angues.
 Ne careat custode locus, rugosa cavernae
 Invigilabat anus, veteres dixere Szakolczam,
 Illi forma fuit, longam quae curva senectam
- (65) Proderet aspectu, plura haec jam saecula vidit,
 Quam dentes numerabat anus, pice torva fluebant
 Lumina, fluxerunt patulo labra pendula rictu,
 Arida pellis erat, plena undique, et undique sulcis
 Glandes, castaneasque nuces imitata colore,
- (70) Sed capitis pars glabra fuit, pars horrida stabat,
 Ut stramen rigido, cannoque hirsuta capillo,
 Pumiceque aridius velabant lintea corpus,
 Lintea, sed priscis quondam collecta sepulcris.
 Arte sua valuit: cuncta hanc vicinia circum
- (75) Consuluit, namque in dubiis certissima vates,
 E stellis tanquam coram praesentia legit,
 Quae post eventura diu, (sed non sua fata,

- Quae tunc instabant, et proxima funera sensit)
 Nevit cantatam Coelo deducere Lunam,
 (80) Heu quoties imos Manes deduxit Averno,
 (f. 83r col. 1.) Inque suos quoties Moravam decurre[!] fontes
 Converso fluctu domit. Sic corpora novit
 Quaelibet in varias semper mutare figuras,
 Cum libuit, mutata suae quoque reddere formae.
 (85) Sub colle herboso, qui nunc fere moenia tangit
 (Tunc specui propinquus erat) consederat, orco
 Advigilans diro notas exercuit artes,
 Cum circumpositas invaserat Attila terras.
 Ille solum sterile hoc, et inania praeterit arva,
 (90) Invadit Moravos, pleno vix agmine genti
 Se infudit trepidae, sedes mutare coacti
 Diffugiunt Moravi, patria arva, domosque relinquunt,
 Et temere in varias, quas sors cuique obtulit, oras
 Dispersi fugiunt: Oderam, pars magna petivit,
 (95) Haec dextrum carpebat iter, pars magna sinistrum,
 Monstravit timor ipse vias, ignara viarum
 Pars quota, quem vitet fugiens, incurrit in hostem.
 Non paucis Moravae trajectis fluctibus insthic
 Est quaesita salus. Actae formidine campos
 (100) Percursant istos imbellis turba puellae
 Matribus adjunctae, non illis sarcina curae
 In pedibus fuit una salus, jam tota supellex
 Cuique bacillus erat, quo sustentante levarent
 Praecipites cursus, nam caetera miles habebat.
 (105) De solita spectans cognovit sede Szakolcza
 Et populum, causamque fugae, miserata labores
 Innocuae plebis, sese trepidantibus offert.
 Aegre consurgens tremulos vix erigit artus,
 Seque ducem praebet miseris, huc solis ad ortum
 (110) Qua fugerent, praemonstrat iter: jam forte tenebant
 Hos ipsos colles, quis hic consedimus ambo.
 Trans Moravam densus consurgit ad aethera pulvis,
 Qui factus propior Scythicis intermicat armis.
 Barbara turma fuit, profugas secuta
 (115) Ad Moravae properat conferto milite ripam.
 His visis trepidas Matres clamore puellae,
 Matres auxilio solam implorare Szakolczam.
 Iamque instare monent hostem post tanta viarum
 Posse negant ultra cursus tolerare laborem.

- (120) Exclamant nixae baculis. O Magna Szakocza!
 Artes si quid quod, si quid tua carmina possunt,
 Nunc miseris prosint. Tellus nos ante dehiscat,
 Aut hoc humano decedant corpore formae,
 Quam servae hostiles cogamur ferre catenas.
- (125) Prompta Szakolcza preces audit, tremula ora, manusque
 Vicino ter fonte lavat, lota accipit herbas,
 (col. 2.) Queis fonti immissis ter dextra spargit in auras
 Cantatos latices, tum per declivia collis
 Immotos adstare jubet; Dum jussa sequuntur
- (130) Et turbam, et collem repetito aspergine lustrat,
 Arcanis radio scriptis in pulvere signis,
 Nescio quas voces, quae verba immurmurat uni
 Intellecta Stygi. Hoc inter praestigia densis
 Pone adversa Scythae complerant littora turmis.
- (135) Hic perculsa novo est imbellis turba timore,
 Nec longus fuit ille timor, dum currere tentant
 Radici affixos, unique in stipite nixos
 Quaeque pedes sensit, conantur tollere voces,
 Sed sublata nova vox interclusa figura est,
- (140) Fessa in curvatas tenuantur corpora vites,
 In lato expansae scinduntur folia vestes,
 Qui torti sensim solvuntur vertice crines,
 Jam virides vario flexu crispantur in auras:
 Dum, quod adhuc poterant, in caelum brachia tendunt,
- (145) Pro manibus virides tollunt ad sidera frondes.
 Defusis lacrimis pendebant undique guttae,
 Quae (postquam tenuis cinxit membrane liquorem)
 In fascies coeunt, pendentque novi ordine botri.
 Nec *[olvashatatlan szó]* Hungaricis uva haec collata racemis
- (150) Tam generosa parit jucundo vina liquore,
 Sed primos servat, quae est prognata timores.
 Atque inde hae vites istis quae collibus adstant
 Nixa manserunt baculis, mansit nam forma bacillis
 Mutatis dominis, baculorum perstitit usus.
- (155) Interea flumen jam tranat barbarus hostis.
 est locus in medio Moravae sublimior alveo,
 Insula pulsata praeterlabentibus undis.
 Jam pars hic armata stetit, timuisse videtur
 Ipsa Szakolcza sibi, nam notas repetit artes,
- (160) Quae novit formans in pulvere, at aere signa,
 Et quacunque latent diro sub carmine vires,

- Has celer invisos furiata effuderat hostes.
 Non dum finierat cunctis cum crescere corpus
 Incipit, aethereas contingunt vertice nubes.
- (165) Jamque uno possent flumen transmittere saltu,
 Ni prognata pedes altae implicuisset arenae
 Radix, aut vinclis exsolverunt crura molestis
 Attollunt ferrum, ferrum frondescere coepit,
 Quae tum hirsutos perflaverat aura capillos,
- (170) Arboreas movet illa comas. Durescere circum
 Quas cernunt tunicas, divellere tentant.
- (p. 83^v, col. 1.) Sed digitis haerent nodi, hos dum frustra laborant
 Excutere, attollunt, jam non sua brachia ramos,
 Queis nunc oblongae dependent undique glandes,
- (175) Nodorum mansit mutato nomine forma.
 Et quae villosae cinxerunt corpora pelles,
 Sunt muscus: qui sum muscosis naribus haesit
 Mistax, nunc planta est, quercus, quae cortice nata
 Prodit adhuc multo, nasi confinia, visco.
- (180) Quercia nunc illic pro saevo milite sylva est,
 Laeta Szakolcza redit, succos, herbasque potentes,
 Atque inventuros radices colligit usus.
 At non radices urgentia vincere fata
 Norunt, non Parcís herbae properantibus obstant.
- (185) Armatum campos equitum circumvolat agmen,
 Qui Moravam dudum non observante Szakolcza,
 Transierant, formasque suas tenuere latendo,
 Omnia perlustrant illam non tale timentem, et
 Herbisque intentam subitus circumstetit hostis.
- (190) Territa, mox sese notas convertit ad artes,
 Vix dirum coepit carmen cervice resecta,
 Cum vita (heu miseram!) verba imperfecta reliquit.
 Hi pergunt, solito discerpunt membra furore,
 Has per subjectas late dispergitur oras.
- (195) Sed postrema tamen morientis verba Szakoczae
 Aures attigerant Ditis. Conterritus ille
 Indoluit fatis, cum non mutare liceret,
 Quod potuit, vetuit sine honore putrescere corpus.
- (200) Injecit tumulos. In partem respice dextram,
 Atque ipsi sunt tumuli, quorum[?] qui [olvashatatlan szó]
 exstat,
 Plutoni placuit. Fidae, caraeque Ministrae
 Hoc monumenta locat, quatuor suffulta columnis.

- Addit jussa Deus: qui posthac laeserit, inquit,
 (205) Vel functam fatis, istas mactetur ad aras
 Tum fertur Stygiae caput imposuisse cavernae,
 Addens: semper eris de claris Urbibus una.
 Nec mora, quam late patuerunt ora cavernae,
 Tam caput extensum esse, vastosque obtexit hiatus,
 (210) Et super expansi, canique in stramina crines
 Arida versuntur, queis mox Urbs tecta refulsit,
 Gyngyvae exesae circum nova moenia fiunt.
 Nec tamen[?] amittunt veteris vestigia formae,
 Sic Muri exesi. Fuerant quoque dentibus orbae
 (215) Et Dentum loca sola patent, dens unicus ore
 Exstabat reliquus. Cerne hanc ad moenia turrim,
 (col. 2.) Haec turris dens ille fuit, cavus ille, putrisque,
 Hanc quoque consimili mutare putredine credas.
 Qua modico putris gyngyva patebat hiatu,
 (220) Confluxit sanies, hinc omnis porta lutosa est.
 Deque recens natis, quae stabant vitibus Urbi
 Vicinae nimium, tabem traxere fluentam,
 Nec botros gignunt. Vitrato folia fumo,
 Arrida sola manent, tribuerunt [*olvashatatlan szó*] causae,
 (225) A tabe hanc plantam posthac dixere tabacam,
 Nunc quoque tartareos flammis contacta remittit
 Fumos. Crescit adhuc, et proxima cernitur Urbi.
 Tecta Caverna fuit, sed non sic omnis ad Orcum
 Prima tegi potuit, quin omni ex parte frequentes
 (230) Per rugas vetulae multus remaneret hiatus.
 Hinc erumpentes ex orco saepe favillae
 Non raro miseris causant incendia tectis.
 Nec tunc haec Erebi vicinia tanta latentis
 Utilitate caret, Stygiae vis proxima flammae
 (235) Hic longum vastasse gelu, rigidissima quamvis
 Multas brumma [*sic!*] nives gelido demittat ab axe,
 Vix biduo perstant, Stygiis terra ignibus usta
 Cuncta non[?] invito suevit dissolvere Coelo.
 Ipse suum miratur opus, nova moenia, Pluto.
 (240) Cum redeunt equites post caesae fata Szakolczae
 Quaesierant profugas; sed non nisi vite reperta
 (Nam nova, quam dixi delusit forma sequentes)
 Hos agros repetunt, hic stantia moenia cernunt,
 Miranturque prius non observata fuisse
 (245) Moenia tanta sibi; profugas huc ergo puellas

- Confugisse rati, laxatis impete fraenis
 Haec ad tecta ruunt: sed quando lumine portas
 Jam propiore vident, subsistunt, nam timor ultra
 Ferre pedem vetuit, veritos ne forte sub ipso
- (250) Ingressu lapsae portae, murine ruinas
 Excipiant collo. Jam temeraria cunctis
 Res est visa, novam quamvis intrare Szakolczam,
 Moenia tentassent, sed et haec accedere tutum
 Non fuerat capiti. Tandem fortissimus unus
- (255) Hortatur socios, superant cui corpore vires,
 Experiamur, sit. Vicino in stipite vinctum
 Linqvit equum, paucos animosa[?] exempla secutos
 Ad muros ducit, quos dum tetigere, valentes
 Supponunt humeros, nullas trepidare ruinas.
- (f. 84^r) (260) Jam comites, fultique jubent succedere muris.
 Hic fertur timuisse suae jam conditor Urbi,
 Ut sustentabant alta cervice ruinas,
 Esse trabes voluit. Miseri per saecula multa.
 Hic adstant, sed nunc languent, dubiumque relinquunt,
- (265) An teneant muros, an sustententur ab illis.
 Ut pronum est, reliquam terrent miracula turmam:
 Infremuere tamen, fremitu, sonituque feruntur
 Immani circum, celerique citatius Euro
 Omni ex parte volant, ut que transcendere tuti
- (270) Non possent, pulsu comotae[!] fortius aerae
 Moenia tacta cadant. Successu Machina certe
 Non caritura, ni Ditis Numina tutam
 Fecissent Urbem. Summo dum concita cursu
 Barbara turba volat, celeris mox ungula nulla
- (275) Exauditur equi, qui cum sessoribus omnes,
 (Corpora nam fuerant vacuas tenuata per auras)
 Inventos abeunt, fremitus pro corpore restat,
 Est ventus, quod miles erat, vel corpore dempto
 His eadem rabies, impusaeque impetus aerae
- (280) Quin coeptos cernis non dum posuisse furores.
 Odia persistunt, et tot post saecula priscas
 Exercent iras, gaudent perflare Szakolczam,
 Circum tecta fremunt, Urbeque evertere tentant.
 Plura mihi dicturus erat: jam multa parabat
- (285) de fonte, et rivo, qui proximum alluit Urbem,
 Quic pons vicinus, sibi quid gens Zingara, saepe
 Quae consanguineam est visere sueta Szakolczam,

Et quae praeterea tulit haec miracula tellus,
Narraturus erat, summo sed pronus Olympo
(290) Sol jussit properare domum. Tamen ista revolvens
Ipse meae timui formae, ne forte reversus
Nescio quid videar portaeque a limine pellar.
A M. D. G.*

SZAKOLCZA.



Mikovinyi Sámuel: Nyitra megye

*A szövegben lévő rövidítéseket feloldottam, a helyesírási különlegességeket (például a nagybetűk használatában) megőriztem. Az olvashatatlan szavak számomra feloldhatatlan ligatúrák. (Sz. L.)

„Heraklit és Demokrit”

(A kora reformkori vígjáték dramaturgiája)

A „társalkodásból születik a Comus”, hangsúlyozta Kisfaludy Károly Szemere Pálhoz 1826 decemberében írt levelében,¹ e gondolattal reflektálva Kölcseynek *A leányőrző* kapcsán készített komikum-tanulmányára, elfogadván mind a bíráló poétikai megállapításait, mind pedig a fejtegetésre mintegy ürügyül szolgáló műre vonatkozó utalásait. A kor vígjátékaira immár közel kétszáz év távolából visszatekintve az így létrejövő, ebből a „társalkodásból”, Toldy Ferenc szavával s igénye szerint: „művelt conversatio”-ból sarjadó „Comus”-nak (mint tudjuk, a nyelvújítás ‘beszélget’-re változtatta a korábbi századok ‘társul’ jelentésű *társalkodik* igéjének értelmét) jellegzetes arculata is kirajzolódik előttünk. Az 1810-es és 1820-as évek vígjátékait tüzetesen megvizsgálva, s a szövegeket egymással összevetve ugyanis e művek négy konstansnak minősíthető eleme tárul fel. A *műveltség* témája, amely e színművek központi problematikájának tekinthető, a *kérők érkezésének* jellegzetes motívumával találkozunk, ez a *cselvígjáték* dramaturgiájának keretei között bomlik ki, s az esetek többségében a *fikció megkettőzését*, a „játék a játékban” helyzetét vonja maga után.

Már Horváth János felismerte, hogy az ifjabb Kisfaludy derűs színműveiben a *kultúra* centrális jelentőségű, a komikum „kulturális függvény”: „Amennyiben hát magyar társadalomról van szó e darabokban: műveltség kérdése vettetik fel az által a vígjátéknak nevetetű ugyan, de »elértendő« módján” – írta,² s azóta már – Bíró Ferenc fogalomértelmezésének eredményeként³ – a problémakör eszmetörténeti összefüggéseit is ismerjük. Magunk is úgy véljük, hogy a műveltség fogalma történetileg egy polgárosodó nemzet keretei között értelmezhető, akár úgy, miként Bíró Ferenc hangsúlyozta, hogy a művelődés a szekularizálódó világszemlélet alakulása mentén a hiányzó providencia pótlékeként fogható fel, akár pedig oly módon, ahogy Bessenyei *A’ Filozófus* című drámájának elemzése során feltételeztük, hogy a műveltség a gondviselés emberi világba való beáramlásának szférájává válik.⁴ A jelenség még bizonyára további árnyalásra vár, ám a kultúra eszméjének a korszak irodalmában betöltött domináns szerepével kapcsolatos gondolatot – amelyet oly szemléletesen példáznak az általunk vizsgált vígjátékok – megerősíti a felvilágosodás „tervezetének” Habermas által taglalt

koncepciója⁵ s a modernitásnak kultúraként, „önmagát kultúrának tudó kultúraként” való megközelítése.⁶

Horváth János a fogalomkör dramaturgiai aspektusú differenciálására is fontos kísérletet tett, megkülönböztetve az új, irodalmi fogantatású szellemiség képviselőit a kozmopolita nemestől, az „áhitatos magyarság”-tól, a Corpus Juris-jogászoktól és a falusi típusoktól, s arra is rámutatott, hogy „Ez a műveltség már kibontakozott régi feszességéből: nem »tudomány«, nem »filozófia«, mint volt előbb Bessenyei, Kazinczy, Csokonai szemében, hanem nevelés folytán már megszerzett életbeli tulajdon, természetes légkör.”⁷ Megfigyelését igazolják e színművek szövegei, így például Kisfaludy Károly azon reflexiója, amelyet az *Áltudósok* egyik hőséneke szájába ad: „...én művelődésre törekszem ugyan, – mondja Révei Tódor – nem akarván elmaradni a haladó kortól, de tudós, e szónak nagy értelmében nem vagyok; csak annyit tudok, a mennyit mint polgár és hazám nemes tagja tudni köteles vagyok.”⁸

Ám ahhoz a fentiekből levezethető megállapításhoz, mely szerint e vígjátékok legfőbb komikumforrása az eltérő műveltség típusok találkozása a színpadon, hozzá kell tennünk, hogy ez a dramaturgiai helyzet ugyanakkor eltérő beszédmódok találkozását is jelenti. Ezt egyrészt poétikai megfontolásból hangsúlyozzuk, utalván Tzvetan Todorovra, aki a dráma és az epika alapvető különbségét abban látja, hogy míg az első személyű elbeszélésben egy szereplő, az „én”-t mondó narrátor, az összes többiétől különböző szerepet játszik, addig a drámában valamennyi szereplő azonos narratív szinten helyezkedik el mint beszédforrás, amiben az is benne foglaltatik, hogy e beszédforrások „medrének” megformálásában nem játszhat szerepet egy narrátor szólama, vagyis a beszélők plaszticitását a beszédforrásokon belül kell biztosítani.⁹ Hasonló következtetésre jutunk, ha az epikát és drámát, Paul Ricoeur alapján, a történetelbeszélés két válfajaként képzeljük el,¹⁰ vagy ha, mint Gérard Genette teszi, a közlésmód két különböző attitűdjeként értelmezzük.¹¹

De a beszédmódok találkozásának dramaturgiai tényét azért is kiemeljük, mert a régi századforduló s századelő a már letűnt barokk rendi világ és az új, polgári értékek és funkciók mentén lassan kikristályosodó társadalom, tehát két viszonylagosan homogén egységkor közti átmeneti szakasz, vagyis, feltételezésünk szerint, egyfajta „nevetéskultúra” bahtyini értelemben, amelyet, mint látni fogjuk, többnyelvűség, eltérő „dialektusok” jelenléte¹² s az ebből fakadó félreértések jellemeznek. Ez a nevetéskultúra alkalmasint annak a tudattörténeti krízisnek komédiaspecifikus aspektusa, ha úgy tetszik: fonákja, amelynek komorabb tónusait a korszak komoly drámaival foglalkozva vizsgáltuk meg.¹³ Különösen Kisfaludy Károly dráma-beszéde osztott természetű, ami az egyes figurák eltérő szólamában realizálódik. A szerző ugyanis, szemben a korszak tragédiaíróinak többségével, sőt, eltérően saját szomorújátékbeli gyakorlatától is, legjobb vígjátékaiban nem oktrojál szerep-

lőire szerzői beszédmodot, hanem mintegy szabadon engedi figuráit nyelvi szempontból, akik ily módon a maguk sajátos „dialektusát” juttathatják érvényre. A legismertebb példák egyikénél maradvá: *A kérők* Széllázy bárójának francia kifejezésekkel, modoros frázisokkal telített, felületes retorikájú, laza beszédmódja mellett Perföldy pedáns, feszes-latinos szóhasználatát halljuk, valamint Baltafy ízes-magvas, töröl metszett, ám némileg avittas magyar beszédét, Margit ájtatos-kellemkedő fontoskodását, míg Károly és Máli Himfyn iskolázott stílusban szólal meg, amihez viszonyítva az előbbieket szófűzése kacagtatóan parodisztikus ízt kap. Hozzátehetjük még, hogy az e vígjátékokban gyakori szerepjátszás módszeréből adódóan a szerző az adott beszédmodon belüli váltás komikus lehetőségeit is ki tudja aknázni. E jelenséggel összefüggésben feltételezhetjük, hogy Kisfaludynak – műfaj-történeti jelentőségén túl – bizonyára fontos ösztönző szerepe volt az egyszólamú, homogén hazai epikus beszédmod lebontásában, s a reformkor záró évtizedében megszülető, a korábbinál tagoltabb-osztottabb elbeszélés-mód kialakulásában is, vagyis vígjátékaival közvetve hozzájárulhatott az epikus nyelv megújodásához.

A korszak vígjátékainak egyik legfeltűnőbb jegye a kulturális jelenségekre, értékekre való intenzív reflektálás. *A kérők*nek már az első jelenetében nevezetes színpadi kellék egy könyv, a *Himfy szerelmei*, a hősnő, Máli kedves olvasmánya, amelyet később többen is kézbe vesznek a szereplők közül, más-más szándékkal (Margit például tűzbe akarja vetni, ám Lidi ügyesen megmenti), különféle megjegyzéseket fűzve hozzá, de az anyanyelv kérdése is fontos tárgya a hősök beszélgetésének, s egyikük ki is mondja a Kármánék nemzedékétől örökölt szentenciát: „Nyelv teszi a nemzetet.” Azt a tényt, hogy e mondatot éppen a latinus műveltségű Perföldy szájába adja a szerző, egyaránt tekinthetjük a szereplővel kapcsolatos komikum ironikus árnyalatának s a tézisnek már-már a széles körű közvélekedés keretei közé helyezésének. Természetesen a színház sem hagyható ki a reflektálandó kulturális jelenségek szellemi erőteréből. *A pártütők* művelt polgárja, Hajnalfi elragadtatót felkiáltását („A szív lángol, és szemem vígan nézi a jövőndőség idomjait, már bátran merem kiáltani: előmegyünk, öcsém!”¹⁴) az inas által behozott s urának átadott újságban olvasott híradás váltja ki, amelynek tárgya a nemzeti színjátszó társaságok öröndetes megerősödése volt, s ezt a jelenetet nagyon is helyénvalónak érezzük egy olyan műben, amelynek konfliktusa is egy (igaz, műkedvelők által létrehozott) színi előadás körüli bonyodalmakkal kapcsolatos. Az idősebb Kisfaludy alighanem legjobban szerkesztett, s legpergőbb cselekményű drámájának, *Az elmés Özvegynék* a hősnője, a szép és gazdag Nina pedig – kériit színvállásra ösztönző leleményes próbatételének perdöntő elemeként – arra készleti gyanútlan hódolóit, hogy alkossanak véleményt Körner Zrínyijének előző este látott magyar nyelvű, Szemere Pál fordítását megszólaltató előadásáról.

A leány (vagy ifjú özvegy) kezére pályázó kérők, akik egy-egy magatartásformát, műveltségtípust és beszédmódot képviselnek – pontosabban: jellegzetes beszédmódjukba építve hordozzák a jellemüket determináló kulturális arculatot –, a szerző értékrendjének mágneses terében hierarchizálódnak, s erre az ítéletre a megkért s válaszút elé állított nő döntése üti a hitelesítő pecsétet. Ez a körülmény is szerepet játszik abban, hogy e vígjátékok rokonszenvesen feminista szellemiséget sugároznak: bennük a nők többnyire okosabbak és érzékenyebbek, mint a férfiak. *A vígjáték* Klárája joggal jegyzi meg: „Értse valaki a férfiakat! Bátyám fut, lőt, éjjelez, verseket ír, eszét töri, vesződik, hogy ezer bajjal érje azt el, a mit egy szóval elvégezhetne, s mind ezt csak azon góg szüli, hogy szíve dolgában is más halandóktól kiváljon.”¹⁵ A bonyodalom szálait is a gyengébb nem e kedves képviselői szövik: *A kérők* Lidije, *Az elmés Özvegy* Ninája, a *Kénytelen jószívűségben* Emmi, a *Tényi Leányban* Julis, s a *Szeget szeggel* testvérpárja, Liza és Póli is diadalmaskodik a botcsinálta kérőkön – odaadó férjeket formálván belőlük.

A dialógusok mögötti dimenzióban meghúzódó, de igen gyakran a párbeszédekben is hangot kapó értékrendre Kisfaludy Károly az *Áltudósok* egy helyén igen feltűnően utal, mikor hősei, akik szintén egy fiatal s Ninához hasonlóan elmés özvegyet (Fannit) akarnak szemügyre venni, furfangos elhatározással két ellentétes lelkületű filozófus szerepét öltik magukra, mintegy felidézve játékkal a mélabús „Heraklit”-ot és a kacagó „Demokrit”-ot, önmagukhoz képest is színélve, hiszen a derűs kedélyű Árki a pesszimista, míg a borongásra inkább hajló Révei a felszabadultan okoskodó bölcselő maszkját ölti magára. És ekkor vígjátéki keretek között felsejlik *A két hajós* sorsszembeesítő szándéka: Fanni rokonszenvét Révei-Demokrit nyeri el. Árki joggal vág vissza barátjának, midőn az szemrehányást tesz neki „álnokságukért”: „Te inkább köszönd meg, mert vidámságoddal többet nyertél, mint ezer ah-s ohval! Ezer villám! terád csak figyelt, de rám úgy nézett mint galamb a bagolyra, úgy hallgatott rám mint szerelmes leány a bőjti prédikációra.”¹⁶ Mint ahogy a *Kénytelen jószívűség* Emmije is így beszél számára rokonszenves hódolójáról: „A hála szép érzés s nemes szívre mutat s ezt tapasztalni mindenkor kellemes. Azonban mit tagadnám? ő nekem tetszik, mert eleven, vidám s a világot nem nézi siralomháznak.”¹⁷ Az említett filozófusok efféle szembeállítás a kor közismert fordulata volt, ám azt is feltételezhetőnek tartjuk, hogy Wilhelm Traugott Krug *Aesthetik oder Geschmackslehre* című munkájának első, 1810-es edíciójából került Kisfaludyhoz. Krug az *ungereimt* (össze nem illő) és a meglepő mellett azt tartja a komikum legfőbb jellemzőjének, hogy a visszásság észrevevése a szemlélőben a felsőbbség érzését kelti, ám hozzáteszi ehhez, hogy e lelki pozíció kialakulása szubjektív hangoltságot is feltételez. Ellentétes előjelű példaként a két bölcselőre utal, szélsőséges véleményükért egyaránt elmarasztalva őket. Krug tehát, aki Kölcsey egyik forrása volt, alkalmasint Kisfaludy olvasmányai között is

szerepelt, aki azonban átértelmezte a példát, egy eredményes-cselekvő-követendő s egy passzív-terméketlen-bírált magatartás kettős vígjátéki maszkját teremtvé belőle.¹⁸

A *kérő-motívum* jelzi, hogy – amint már Szinnyei Ferenc megfigyelte – a szerelmi tematika, s az ezzel kapcsolatos intrika meghatározó szerepet játszik Kisfaludynál, s ez a megállapítás kiszélesíthető a kora reformkori vígjátékok egész korpuszára az *Arando és Mirandától* a *Tétényi Leányig*. A középpontban álló szerelmespár elnyert boldogsága az avult kötöttségektől mentes, polgáris, irodalmi inspirációjú műveltségforma diadalát is jelenti. A *kérők* Károlya verseket ír, Udvardy Elek komédiát szerez *A vígjátékban*, *A pártitűtők* fiataljai Schiller rajongói, *Az elmés Özvegy* Ninája pedig, mint láttuk, annak az Alkonyinak nyújtja kezét, aki kellőképpen megbecsüli „a’ kellemes magyar ajakú Szemere” Körner-átültetését. Mindebben nyilván szerepet játszik a századelő Himfy-élménye, az irodalomnak a nyelvkérdés átalakulásával kapcsolatos presztízsnövekedése, mint ahogy – a műfaji tradíciók mellett – a tematika ilyen alakulásában közrejátszott az az eszme- és mentalitástörténeti processzus, amelyet Bíró Ferenc „a szerelem apológiájának” nevez a Bárócziék „legérzékenyebb nemzedék”-étől Csokonaiig terjedő szakaszban. Másfelől viszont a közönség (ugyancsak a fentebb jelzett tájékozódási pontok szerint) megváltozott igényei is befolyásolták a tematika és értékrend ilyen alakulását, miközben a színpadról újabb befogadói mintákat is kaptak a nézők elvárásai horizontjuk továbbformálásához – abban a tekintetben, miféle lehetőségei vannak a *Kesergő szerelem*, a *Kabale und Liebe* vagy a Körner-dráma interpretációjának.

A szerelmi téma és az irodalmi inspiráció bizonyára összefügg e vígjátékok intim hangulatával, bensőséges légkörével, otthonias miliőjével. A jellegzetes helyszínek: a vidéki udvarház a hozzátartozó kerttel, benne szépen gondozott virágágyakkal, aztán „egy lugos, abban asztal és székek; az asztalon pipák”, „egy terepély hársfa”,¹⁹ kissé távolabb enyhe árnyékot adó ősfák, melyeknek lombjai között el lehet rejtőzni (*Áltudósok*), de az ágakra kapaszkodva akár kíváncsi-illetlen pillantásokat is lehet vetni a szobákba (*A leányőrző*). Azután: városi szalon, barátságos bútorokkal („asztal, párnaszék, székek”, „az asztalon néhány könyv”²⁰), klavírral vagy fortepianoval („és ezenn elhánnytt Kották”), a hangszer billentyűin a hölgy kecses ujjai különféle dalokat csendítenek fel, adott esetben az egyes kérőknek szóló jelbeszéddel – a külföldies Kénkövynek a *Les Adieux* című francia dalt elbocsátó üzenetül, míg a rokonszenvesen komoly Alkonyi jelenlétében „egy szomorú Magyar” akkordjai hangzanak fel. Továbbá: városi vendégfogadó, ahol váratlan találkozások jönnek létre, s ahol, ha szükségesnek mutatkozik, „spionkodni” is lehet (mint Finolányi teszi ezt *A rózsában*), olykor lelepleződésekre kerül sor, s ez általában bosszantó ugyan, de azért lehet jó képet vágni hozzá (*Kénytelen jószívűség*). Holdvilágnál, bizony előfordul, kíséző

nélkül sétálgatnak a fiatalok (*Arandó és Miranda*), a város közelében fekvő erdőben pedig még párbajra is sor kerül, ám végül mégiscsak elrendeződik minden. Igaz, Katona egyetlen vígjátékában csupán látszat szerint áll helyre a rend Cratinus akadémiaja körül, ám a korábban oly tapasztalatlan légy már tudja ezt, s számol is vele. De az udvarház világa valójában jótékonyan zárt és megbízhatóan védett. A birtokot kőfal határolja, s ezen nagy ritkán ugyan átveti magát egy-egy hívatlan vendég (*A leányőrző*), hanem a „bentiek” biztonságát ez mégsem fenyegeti. Távolabb pedig egy másik udvarház áll, mint Dárdayéké szomszédságában Lamarine-éké, s ott, végül kiderül, hasonló hangulat honol, rokon törvényekkel (*A' Dárday ház*). A szalonban kedélyes csevegés folyik, kényelmes, de az előírásoknak megfelelő öltözékben, a tornácra pedig hadastyánok csendes pipaszó mellett idézgetik fel emlékeiket a francia háborúból. Az élet ma békésebb már, de a katonai erények még, ha nem is mindenki előtt, megbecsülésnek örvendenek. Károly *A kérők* fináléjában hadnagy-egyenruhában jelenik meg Hősváry ezredes oldalán, mire Baltafy kapitány így kiált fel: „Mennydörgőrázta! gyermek! mi lett belőled?“, amiből azt is sejteni lehet, hogy a fiúból most már hamarosan vő lesz. Orday részt vesz az insurrectióban, s titokban (lám csak, ő is!) verseket, „szívlángokat” ír Bodonyi Lizához, valamint hazájához, s a „lelkes magyar leány” viszonozza is érzelmeit, míg megvetéssel tekint a harcokból magát pénzével kiváltó Karvayra.

A megfelelő, méltó pár kiválasztásához, illetve a nem kívánt, álnokul tolazkodó kőrő leleplezéséhez cselre van szükség, ami a *vígjátéki fikció megkettőzését* eredményezi. Játék folyik a játékban, s ez a „megcsavart” szituáció lesz a műveltség típusokhoz rendelt beszéd módok találkozásának terepe, a jövevények kifürkészésének próbája. Ezzel egy sajátos dramaturgiai szerkezet jön létre, amelyet – a heraldikából kölcsönzött kifejezéssel – örvényszerű kompozíciónak nevezhetjük. A legleleményesebb szerzők azonban, mint Kisfaludy Károly vagy Katona József, nem érik be a játék két szintjének kialakításával, hanem, újabb szerzői furfanggal, egymásba is hullámoztatják a kétféle alakoskodást, mulatságos át-átszólásokkal s egyéb allúziókkal teremtvé pajkos összeköttetést a fikció két szintje között. Így a dramaturgia által forgatott örvény két gyűrűje egymásba hajlik, s ez általában a fináléban történik, a leleplező anagnórizis során, mint már *A kérők* mintájának tartott²¹ *A jártos-költés vőlegényben*:

MÉLYVÖLGY: Diable! que' est que c'est, que ca?

KÁROLINA: Ez egy vígjáték, ilyen címmel: a jártos költés vőlegény.

MÉLYVÖLGY: Parbleu! És én?

KÁROLINA: A legneveltségesebb személye a játéknak. (*Mélyvölgyen kívül mind nevetnek.*)²²

Mire a báró, akinek elég volt egy sütetből egy lepény, távozik. A rózsában pedig Madam Nyalóczy sopánkodása is jelzi („Ach mein Himmel, ach mein Himmel! Das ist ein Spektakel!”), több más utalás mellett, hogy az egész befejező felvonás Finolányi „tréfalevese”, ahol – interpretációnk szerint²³ – bravúrosan megvalósul az az ellentétező átfordítás, amely Schelling felfogása szerint a komikum lényegi jegye.²⁴ Katona műve arról tanúskodik, hogy az örvényszerű szerkesztéssel összefüggő „alakoskodó” dramaturgiának a színművészetre, annak funkciójára, erkölcsi megítélésére vonatkozó reflexiókkal telített alkalmazására nyílik mód, ha a drámában történetesen színészek szerepelnek, mint *A rózsán* és a fentebb említett *A pártütőkön* kívül Kisfaludy Károly *Nem mehet ki a szobából* című egyfelvonásosában (ahol Fürgencz, Galambos és Piroska leányasszony segítenek kibogozni a csomót) és az idősebb Kisfaludy *A’ magyar színjátész Társaság* című tervezetében, amelyben a szereplők többször is arra utasítatnak, hogy cseréljék ki véleményüket a Teátrómról, miközben, a jelek szerint, Hamvay, a „formáltt lelkű” földesúr egyre inkább beleszeret Szilvay Lilla „Első Színjátészóné”-ba.

A már többször említett *A vígjáték* teljes egészében a fikcióval való játék motívumára épül azáltal, hogy a művön belül egy másik művet írnak, s a két szöveg – ez okozza a bonyodalmat –, szellemesen egymásba csúszik. A két komédia Möbius-szalagként hajlik össze a felütésben és a zárlatban. „Punctum! kész a vígjáték” – jelenti be Udvardy Elek Kisfaludy művének első elhangzó mondataként, s akár sajátos öniróniaként is felfogható, hogy a végkifejlet során, midőn „A kárpit lefordul” instrukció már csak pár sornyi távolságra van, kiderül, hogy Elek művére már örök kárpit borult: érzéketlen kezek elégették. Vagyis, jöllehet az egyik művet történetesen akkor fejezte be szerzője, mikor a másikat egy másik szerző éppen elkezdte, a két alkotás sorsa azonosulni látszik az enyészetben. De azért mégsem hamvadhat el haszontalanul egy érdemes szerzemény. „A mi vígjátékodat illeti: az sem esett hiába, ám szívemből megmelegedtem nála” – mondja vigasztalóan az idősebb Udvardy, önkéntelenül is rámutatván az irodalom egyik lehetséges „hasznára”.

Az elemzett színművek, kevés kivétellel, a *cselvígjáték* típusába tartoznak, illetve dramaturgiájuk azzal rokonítható. Minthogy meglehetősen bonyolult jelenségsoporról van szó, célszerűnek látszik, ha röviden kísérletet teszünk e típus bemutatására. *Nemzet és egyéniség* című könyvünkben Katona *Monostori Veronkája* kapcsán vázlatosan szóltunk már e típus jelenlétéről a korszak drámairodalmában, most elsősorban a derűsebb nemet szemünk előtt tartva vesszük sorra e forma jellemző jegyeit. A leírást azzal kell kezdenünk, hogy az ilyen színmű a csel, *cselvetés* motívumára épül, vagyis az egyik szereplő (nem minden esetben ő a főhős, de általában az) cselet vet, csapdát, kelepcét állít valamely másik szereplőnek vagy a szereplők egy csoportjának. Tettének indítéka az önzés, a hatalomvágy, valamely súlyos vagy annak vélt sérelem-

ből táplálkozó bosszú, vígjátékokban gyakran egy kedvezőtlen fordulat elhárításának szándéka. Vagyis e színműtípusok dramaturgiájában alapvető szerepet játszik az intrika, a drámai cselekményt mozgóató hősé tehát intrikus, ám ez a figura igen széles mezőben képzelendő el: a mindenre elszánt machiavellistától s a bosszú tébolyult megszállottjától a románcos dráma jótékony „varázslóján” át a vígjátékok furfangos játékmesteréig s bájos csel-szövőjéig. Az ilyen drámában a szereplők viszonyrendszere egy középponti helyzetű hős köré rendeződik, aki azonban – a Bécsy Tamás által leírt „középpontos drámá”-tól eltérően, sőt, annak szöges ellentétéként – aktív hős, aki döntő fölényben van a többi szereplővel szemben, ami többlettudásból, a kimenetel szempontjából fontos információk meghatározó részének kizárólagos birtoklásából fakad. Vagyis a hős domináns szerepet játszik a végkifejlet alakulásában, a játék tehát az ő elképzelésének megfelelő véget ér – habár terve néha túlgördül rajta, hol azért, mert van az összefüggéseknek egy olyan eleme, amellyel nem számolt, hol pedig kiderül, hogy maga is játékszere volt egy nála nagyobb erőnek. A középponti szereplő a típus tragikus változatában – mint III. Richard vagy Jago – ellenfele vagy ellenfelei elpusztítására tör, az a szituáció pedig, amelyet álnok cselével létrehoz, baljós kényszerpályára állítja áldozatait; csapda, amelybe beleesnek ellenfelei – míg a középfajú változatban inkább csak próbatételre kerül sor, komoly, de nem végzetes erőpróbára, a vígjátékok csel-szövői pedig az érdem jutalmazása mellett be-érik a megleckéztetett szereplők leleplezésével. Általános jellemző, hogy az intrikus célja elérése érdekében megféleveszti, legtöbbször manipulálja a többieket. (Kissé olyan, mint a bábjátékos, aki a paraván mögött áll, gyakran nem is látható, mégis ő mozgatja a figurákat.) Gyakori eszköze a szerepjátékozás, az *álarc* viselése, a színlelés, amit azzal is hatékonyabbá tesz, hogy jó néhányszor elfedi valódi kilétét, ezért néha álöltözetbe bújlik, ami a vígjátékok jól kiaknázható komikumforrása.

Az így leírt drámatípus elhelyezése a színműpoétika műfaji rendszerében nem e tanulmánynak a feladata. Legfeljebb annyit jegyzünk meg, hogy a cseldráma alkalmasint negyedik formaként csatlakoztatható Bécsy Tamás három dráma modelljéhez, illetve ontológiai szempontból elhatárolt műfajaihoz.²⁵ Ki kell tértünk viszont a típus történeti-poétikai aspektusára. Toldy Ferenc ugyanis egy, témánk szempontjából alapvetően fontos dolgozatában, amely *Kisfaludy Károly új vígjátéka A' Leányörző német játékszínen* címmel jelent meg a Tudományos Gyűjteményben,²⁶ éles szemmel felismerte, hogy a bírált dráma a jellemrajz igényével kezeli a cselszövényt (tipológiailag nem is cseldráma abban az értelemben, ahogy mi használjuk a fogalmat), s viszonyításul beszél azokról a színművekről, amelyekben gyakori a színlelés „átváltozásokkal, álruhákkal, áljátékokkal, hasanlóságokkal [sic!] costümben, nyelvben, mozgásban”, sőt a válfaj gyakori fogatkozására is felhívja a figyelmet: a dramaturgiai gépezet mozgatása mellett a szerzők gyakran elhanyagolják

a karakterek árnyalását. Az elemző tehát a komikum alsóbb változatához köti e műveket, lényegében *Posse* (‘bohózat’) értelemben utal a fogalomra (és mások is így gondolkodtak erről, Kisfaludy Károly is, aki Gaál Györgynek ekként ad jelzést *A pártütőkről* [szerintünk ez sem cselldráma], valamint a *Gyilkosról*: „Hier folgen die *Pártütők* und noch eine *Posse*”²⁷). De az elemző rámutat e színművek egy olyan jellemzőjére is, amely különösen hasznosíthatónak látszik számunkra. Toldy ugyanis nyomatékkal szól a színlelés nyelvi következményeiről, az ironikus hangvétellel összefüggő „locális, sokszor universális tréfás fűrtöcskék”-ről²⁸ a dialógusban, amelyet oly domináns hangulatteremtő s drámai beszédmódot meghatározó tényezőknek tart. A cselldráma és az *ironikus beszédmód* találkozása csakugyan lényeges tényezője e formának, minthogy a színlelésből, a manipulátor fölényéből s a szereplők megtévesztettségéből, alárendelt helyzetéből adódóan a dialógusbeli közlemények valódi jelentése gyakran eltér a szereplők által vélt üzenettől. Ennek következtében a cselldráma a Northrop Frye által elemzett tél-mítosz vonzásába kerül.²⁹

Toldy idézett dolgozatában a vígjáték két fajtáját különböztette meg: a „characteres vígjáték”-ot és az „intrigos vagy situatiós vígjáték”-ot. Előbbiben a jellem, utóbbiban a helyzet a domináns tényező, itt az alkotó racionális gondolkodásának gyümölcse a forma, amaz viszont „serényebb munkálkodású” alkotót kíván. Kisfaludy fő érdemét abban látja, s ezt a gondolatot megismétli későbbi irodalomtörténeti szintézisében, hogy „a’ két speciést mindenütt összetestvéresíti”.³⁰

Toldy megállapítására, mely szerint Kisfaludynál, ha nem is kizárólagos, de a formát részben meghatározó szerepet játszik a szituációs vígjáték, később visszarímel a szakirodalom egyik jellegzetes gondolati vonulata. Bánóczi József kiemeli monográfiájában, hogy a szerző vígjátékainak egyik legfőbb komikumforrását az intrikával kapcsolatos álöltözetek s félreértések képezik.³¹ Szinnyei Ferenc pedig számszerűleg is adatolja, hogy Kisfaludy tizennégy befejezett vígjátéka közül tízben intrika mozgatja a dramaturgiai gépezetet, hétben pedig a cseliszövény elemeként álöltözet is szerepel.³² A számok, jóllehet gondos vizsgálat eredményét summázzák, a jelenség differenciálatlan megítélésére csábítanak, holott Kisfaludy az intrika több változatát alkalmazta. Legtöbbször típusteremtő elv (*A kérők*, *A gyilkos*, *Csalódások*, *Mátyás deák*, *Húség próbája*, *A betegek*, *A vígjáték*, *Kénytelen jószívűség*, *Nem mehet ki a szobából*, *Három egyszerre*), míg máshol csak mellékes motívum (*A lányőrző*, *Áltudósok*). Ugyanakkor a poétikai szempontból releváns cseliszövény is több változatban realizálódik. Például *A betegek* Forgay doktora ügyesen eléri célját, egy jól megszervezett találkozás hatására meggyógyulnak a hipochonderek, a *Kénytelen jószívűség*ben Emmi szövetségesével, Idával arat közös győzelmet, *A kérők* Lidijének diadala nem várt jutalommal, egy derék férjelölt jelentkezésével teljesedik ki. A *vígjáték* hőséneke csele viszont rosszul sül el (bár célját így is eléri), míg a *Csalódások* plánumszerzője totális kudarcot

vall (igaz, a szétfoszlott illúziókból mégiscsak boldogság fakad a történet végére). Az álöltözet motívumát is leleményes sokféleséggel alkalmazza szerzőnk: a *Három egyszerre* című egyfelvonásosban a csel szerves részét alkotja, Az *áltudósok*ban furfangos ötlet egy konfliktusos cselekményben, a *Szeget szeggelben* a szemben álló felek mindegyike által bőségesen kiaknázott bohózati eszköz, míg a történelmi vígjátékokban (*Mátyás deák*, *Hűség próbája*) a „szekularizált theophania” szükségszerű attribútuma.

Ezen a szálon haladva több elemző is belegabalyodott az úgynevezett Kotzebue-kérdésbe,³³ mely ha adalékokban esetleg még bővíthető is, ám elvileg alkalmasint lezártnak tekinthető. Solt Andor ugyanis már 1930-ban hitelt érdemlően érvelt amellett, hogy Kisfaludy Károly mint színpadi szerző alkalmazkodott a publikum ízléséhez, ez pedig jelentős mértékben Kotzebue műveinek helyzeteiben, motívumaiban, dramaturgiájában tükröződött számára. Vagyis *A kérők* szerzője nem egyes darabokat utánzott, hanem bevált motívumokat, hatáselemeket vett át, kötetlenül, saját elgondolása által vezérelve tallózott a kínálkozó lehetőségek közt.

A legbővebb forrást kétségkívül a német komédiák kínálták számára. De nemcsak a századvégi s kortárs szerzők, hanem, közvetve, olykor többszörös áttétellel, Gottsched ötkötetes gyűjteményének, a *Deutsche Schaubühne*nek (1740–45) az anyaga, illetve az 1730 és 1760 között keletkezett német vígjátékok is, amelyeket „szász típuskomédia” néven ismer a kutatás. E műfaj-történeti anyag szatirikus és érzékeny típusra tagolódik, s mindkét ágával egy olyan összeurópai vígjátéktípus német formáját képezi, amelynek gyökerei a XVII. századba nyúlnak vissza, míg egyes motívumai másfelől meglepő szívóssággal bukkannak fel még a XIX. század elejének színpadán is. E drámai korpuszon, főként a szatirikus típuson belül, két változat különíthető el: a karaktervígjátékok és az intrikus vígjátékok (e felosztással már Toldynál találkoztunk, más összefüggésben), bár van, aki az intrikus vígjátékot csak az előbbi különleges esetének tekinti. Általános megfigyelés, hogy a cselszövény egyre nagyobb szerepet játszik a szász komédiában, és a század második felének, illetve a századfordulónak német anyaga is erről tanúskodik.³⁴ E dramaturgiai eszköz előtérbe kerülésével kapcsolatosan hihetőleg tanulságos lehet Jean Paul *Vorschule der Aesthetik* című munkája, amelyben a komikum mint szemlélt esztelenség kap értelmezést, s ez feltetelez egy magasabb nézőpontot, ahonnan szemlélődve a leleplezés lehetségessé válik. Ha Sancho Pansa az éjszakát úgy tölti, hogy egy fűcsomóba kapaszkodik, mivel azt hiszi, egy szakadék szélén függ, ez akkor válik komikussá, ha tudjuk: valójában egy árokszálen fekszik. A cselvígjáték komikai minőségét is meghatározza az intrikusban, s persze, vele együtt az olvasóban-nézőben meglévő többlettudás.³⁵ A német források jelentőségét igazolja számunkra az a tény is, hogy az első jelentős magyar vígjátékszöveg, amelyben az általunk bemutatott „négyelemes morfológia” megfigyelhető,

A *kérők* mintájának tekintett mű, Bartsai László *A jártos-költés vőlegénye* (az Erdélyi Játékos Gyűjteményben jelent meg 1793-ban), Weickard Marianna Zsófia *Der gereiste Bräutigam* című komédiájának magyarítása.³⁶

Mint tudjuk, Bánóczi József határozottan tagadta, hogy Kisfaludy a vígjátékok terén romantikus szerző volna.³⁷ A cselvígjátéknak a korábbi századokba visszatekintő tradíciója, első pillantásra, igazolni látszik megállapítását. Úgy tűnik, Kisfaludy a polgáris kultúrával kapcsolatos „új bort” régi tömlőbe töltötte. Már Szontágh Gusztáv azt tartotta, hogy *A pártütők* szerzőjének pályáján a húszas évek stilizáltabb miliójú, irodalmi inspirációjú vígjátékai visszalépést jelentettek a tízes évek realisztikusabb környezetrajzú, és a nemzeti érzületet erőteljesebben sugárzó komédiái után. Toldy Ferenc azonban, Szontághgal vitázva, joggal hangsúlyozta, hogy a nemzeti jelleg csak egyik jegye a karakternek, s ennek kiképzése a húszas években a korábbinál plasztikusabb festésben valósult meg.³⁸ Ha a *Csalódások* tónusokban gazdag jellemrajzára s emocionális telítettségére gondolunk, vagy a Mátyás-egyfelvonásosoknak a felidézett dicső múltat a jelen számára létrehívó historikumára és lendületes retorikájára, s arra, hogy a témájukat a jelenkorból merítő s szemléletükben is az akkori ma kihívásaira koncentráló művek (gondoljunk arra a nevezetes bajuszra, melyet a *Három egyszerre* Adélja pingált egyik ősenek arcképére) Széchenyi eszméinek befogadására készítették fel a befogadókat, akkor világossá válik számunkra Toldy igaza. S azt is megértjük, hogy a kora reformkori vígjátékok funkcióváltása miért egy olyan élmény jegyében bontakozott ki, amely a tette kész, bizakodó Demokritoknak adott elsőbbséget, őket jutalmazván meg a hősnő kezével, szemben a tépelődő Heraklitokkal. A képzelt betegségeükből kigyógyuló jó barátok jelenete (*A betegek*) ezért a konkrét jelentésen túl a korszak ocsúdó éveinek hangulatából is kifejezett valami lényegeset:

GUNDA: Vége minden bűnnek. Jobbúlva látlak.

KISTELKY (*félre*): Ugyan megjártuk a betegséggel. (*Titkon Rudházyhoz.*) Már most ha török, ha szakad, egészségesek legyünk.

FORGAY: Gyógyulástokkal mesterségem ugyan nem nagyon kérkedhetik, de ha még egyszer panaszkodtok, megkínozlak benneteket.

RUDHÁZY (*félre vonván Forgayt*): Megfelejtkeztem, nem fog-e ez ártani?

FORGAY: Egyél, igyál, a mi csak tetszik. Ne félj, hogy egy csepp vér vagy rekedtség halálos.

RUDHÁZY (*Kistelkyt Gundának bemutatja*): Kistelky úr, jó barátom. Rég kíváncsi ismerni, most előttem áll.

KISTELKY: Tessék róla kegyesen itélni, ő csak gyógyulófélben teszi hódolását.

GUNDA: E találkozás annál kedvesebb, mennél szebb jövőendő nyílik általa; reménylem, hogy a komor képzelgést vidámabb élet váltja fel ezentul.³⁹

Gunda bizakodása így valójában egy korszak reményeit fejezte ki. Ami pedig a cselvígjáték réginek látszó, ám valójában nem kizárólag valamely korábbi század ízléséhez szabott tömlőjét illeti, hadd utaljunk arra, hogy *A fátyol titkai*, az *Éljen az egyenlőség!* vagy a *Tisztújítás* azt igazolja, hogy ez a dráma-forma elég életerős és tartós anyagból készült ahhoz, hogy magába fogadja a komikum új borát.

1 KISFALUDY Károly válogatott művei, sajtó alá rend. KERÉNYI Ferenc, Bp., 1983, (a továbbiakban KKVM) 845.

2 HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Bp., 1955, 72.

3 BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Bp., 1976, 218–258, 299–339; Uő, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 82–91.

4 NAGY Imre, *A hiányzó nyelv. Dramaturgia és beszédmód Bessenyei György A' Filozófus című vígjátékában*. Előadás „A magyar színház születése” című konferencián (Eger, 1997. aug. 27–30.); megjelenés előtt.

5 Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am M., 1985; Uő, *A modernség: befejezetlen program* = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1994, 259–282.

6 MÁRKUS György, *Kultúra és modernitás*, Bp., 1992.

7 HORVÁTH János, i. m., 68–73, i. h., 72.

8 KISFALUDY Károly, *Áltudósok. Vígjáték egy felvonásban* = *Kisfaludi Kisfaludy Károly minden munkái*, hetedik, bővített kiadás, sajtó alá rend. BÁNÓCZI József, Bp., 1893. (a továbbiakban KKMM) IV, 105–146, i. h., 140.

9 Tzvetan TODOROV, *Poétique*, Paris, 1973, 105–109.

10 Paul RICOEUR, *A hármas mimézis* = *A hermeneutika elmélete*, I–II, szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1987, I, 313–381.

11 Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979, 66–72.

12 Mihail BAHYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., 1982, 5–76.

13 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*, Bp., 1993.

14 KISFALUDY Károly, *A pártütők*. Eredeti vígjáték három felvonásban = *Kisfaludy Károly*

válogatott munkái, bev. BÁNÓCZI József, I–II, Bp., é. n., I, 211–256, i. h., 214.

15 KISFALUDY Károly, *A vígjáték. Vígjáték egy felvonásban* = KKMM, III, 277–304, i. h., 285.

16 KKMM, IV, 135–136.

17 KISFALUDY Károly, *Kénytelen jószívúság. Vígjáték egy felvonásban* = KKMM, III, 365–400, i. h., 385.

18 Wilhelm Traugott KRUG, *Aesthetik oder Geschmackslehre*, 2. kiad., Königsberg, 1823.

19 KISFALUDY Sándor, *A' Dárday Ház*. Magyar nemesházi rajzolat = *Kisfaludi Kisfaludy Sándor minden munkái*, negyedik kiadás, sajtó alá rend. ANGYAL Dávid, I–VIII, Bp., 1892–1893 (a továbbiakban KSMM) V, 3–166, i. h., 3, 46.

20 KISFALUDY Sándor, *Az elmés Özvegy. Vígjáték egy felvonásban* = KSMM, VI, 3–56, i. h., 5.

21 WALDAPFEL József, *A kérők mintája*, ItK, 1929, 48–56; Uő, *A jártos költés vőlegény*, ItK, 1932, 196–198.

22 *A jártos-költés vőlegény*. Vígjáték egy felvonásban, németből ford. BARTSAI László = *Régi magyar vígjátékok*, sajtó alá rend. DÖMÖTÖR Tekla, Bp., 1954, 349–375, i. h., 375.

23 NAGY Imre, *Arachné szötte*. Katona József A rózsza című vígjátékáról, Színházstudományi Szemle, 1992, 29, 48–55.

24 Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából)*, Bp., 1991, 400–406.

25 BÉCSY Tamás, *A dráma-modellek és a mai dráma*, Bp., 1974; Uő, *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Bp., 1984, 142–149.

26 EMIL [Toldy Ferenc], *Kisfaludy Károly' új vígjátéka „A' Leányörzö” német játékszínen*, Tudományos Gyűjtemény, 1827, II, 124–126.

27 1820. szept. 7-i levelében. KKMM, VI, 323.

28 TOLDY Ferenc, *i. m.*, 125.

29 Northrop FRYE, *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart, 1964.

30 TOLDY Ferenc, *i. m.*, 125.

31 BÁNÓCZI József, *Kisfaludy Károly és munkái*, I-II, Bp., 1882–1883, I, 261–275, II, 183–262, különösen II, 242–258.

32 SZINNYEI Ferenc, *Kisfaludy Károly*, Bp., 1927, 25–32.

33 SOMOGYI Béla, *Kotzebue hatása Kisfaludy Károlyra*, Bp., 1902; GÖNCZY István, *Kotzebue és vígjátékíróink*, Szatmárnémeti, 1913, 9–15; SPENEDER Andor [Solt Andor], *Kisfaludy Károly*, Bp., 1930, 63–77.

34 *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, szerk. Walter HINCK, Düsseldorf, 1977, 11–126; Horst STEINMETZ, *Die Komödie der Aufklärung*, 3. kiadás, Stuttgart, 1978.

35 JEAN PAUL, *Vorschule der Aesthetik*, Weimar, 1935.

36 WALDAPFEL József, *i. m.*

37 BÁNÓCZI József, *i. m.*, II, 197–205.

38 TOLDY Ferenc, *A nemzetiességről Kisfaludy Károly vígjátékaiban*, Élet és Literatura, 1829, IV. és Toldy Ferenc kritikai berke, Bp., 1874, 267–273.

39 KISFALUDY Károly, *A betegek*. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 249–275, i. h., 274.

Arany Szent Lászlójának művelődéstörténeti vonatkozásai

A 900 éve meghalt, s utóbb szentté avatott I. László királyunk alakja iránt az utóbbi években újra rendkívül megnőtt az érdeklődés. Ez elsősorban a hagyományvilág kultúrtörténeti, történeti, néprajzi és nem utolsósorban művészeti vonatkozásainak köszönhető. Középkori kultusza az államalapító királyét is magasan felülmúlta, ami csak részben indokolható azzal, hogy az egyház halála után száz évvel kanonizálta, inkább uralkodói kiválósága, hősi cselekedetei emlékének, a köréje szerveződő, személyéhez kapcsolt csodás eseményeknek tulajdonítható. Alakjában a lovagkirály típusa, a civilizált harcok ideálja elsőként jelent meg Európában: védi a gyengéket, megmenti az elraboltakat, legyőzi az ellenséget, s ezáltal megvédi a keresztény hitet is.

Voltaképpen személyéhez kapcsolhatók a magyarországi epika első nyoma is. A Képes Krónika Salamon és László korát feldolgozó része ugyanis nem szűkölködik olyan részletekben, melyekből kiviláglik, hogy elsősorban nem történeti krónikával, hanem költői szöveggel van dolgunk. Persze ez a bizonyos elveszett *Gesta Ladislai Regis* maga is visszatekint egy az eseményekkel szinkronban vagy valamelyest később született joculátor-eposzra, mint ahogy neves kutatóink sora rámutatott.¹

Nemzeti irodalmunkban a későbbiekben is gyakran feltűnik a szent király alakja, s népszerű marad mind a barokk kor irodalmában, mind a romantika idején. Csak a jelentősebbekről szólván: Garay János, Tompa Mihály több művében is megverselte; Lisznyai a *Palóc Dalok* egy opuszában ír róla, számos, máig csak innen ismert folklórmotívumot is felvonultatva; ám irodalmi alakja leginkább Arany híres költeményében, legenda-balladájában vált ismertté (a szalontai költő *Szent László fiúve* címmel egy népmondát is megverselt ez idő tájt). Ám jelen tanulmányunk nem e kiváló költemény irodalmi kvalitásainak elemzésére vállalkozik, hanem arra, hogy rámutasson: Arany e vers megírása során mennyire nagy és gazdag kultúrtörténeti anyagot mozgatott meg, épített be alkotásába, avagy volt tudatában mindezeknek. Voltaképpen ez a vers is arra bizonyoság, hogy szerzőjében az egyik honi poeta doctust tisztelhetjük.

A Dubniczi Krónika (1479) Szent László-legendáját Arany először a *Daliás idők* első változatában szerepeltette, ám végül önálló betétként a *Toldi estéje*

V. énekében dolgozta fel. Az alcímében „legenda”-ként aposztrofált *Szent László* kétségkívül a magyar irodalom egyik legérdekesebb alkotása. Az elbeszélő, a balladairó Arany immáron teljes költői eszköztárával lép elénk. És szinte mellesleg zavarba ejtően gazdag kultúrtörténeti anyagot vonultat fel költeményében. A történet zömében híven követi az Arany idejében még alig ismert krónika szövegét, ám lényeges pontokon el is tér tőle. Olykor költői csúsztatással él, többnyire pedig e kultúrhagyomány történeti, néprajzi és irodalmi előzményeit is beépíti költői szövegébe, melyekre a továbbiakban még részletesen kitérünk.

Egy a közelmúltban született tanulmány² vetette fel, hogy Arany e versében olyan kompozíciós szerkezet mutatható ki, mely Balassi óta a maga nemében egyedülálló. Arany éppen ez idő tájt számol be ilyen jellegű törekvéseiről egy Petőfihez írott levelében: „...nálam főleg a kompozícióban van a poézis, ha ti. van, és ha a kompozícióban már előre gyöngének sejtem, sohasem vesztegetem rá a mindennapi élet tarka szalagcsokrait.”³ „S hogy a pusztá cselekmény hogyan alakul költészetté, ezt mutatja a cselekményszerkezet, az idő, a tér, a számmisztika és a nyelvezet sajátos atmoszférát teremtő költői kompozíciója” – írja a vers elemzője.⁴ A többi: a sodró verselés, a jól ülő rímek már inkább csak a fent jelzett poézist és a kibomló történetet színezik.

De lássuk mindenekelőtt a forrásként használt XV. századi krónikarészletet: „A székelyek az Úr 1345-ik évében vízkereszt táján egynéhány magyarral kiszállván a tatárokra, számtalan pogányt kardra hánytak. A harc három álló napig tartott. És beszélik, hogy míg az üldözés tartott, Szent László király fejét a váradi egyházban sehol sem találták. Az egyház őre negyednap újból bement keresésére; akkor már ott volt szokott helyén, de átizzadva, mintha élve, nehéz munkából vagy forróságból tért volna vissza. Az őr elmondta a csodát a kanonoknak és egyéb jámbor embereknek; egy öreg tatár pedig megerősítette állítását. Azt beszélte ugyanis, hogy őket nem a székelyek és a magyarok verték meg, hanem ama László, akit mindig segítségül hívnak. És a többi tatár szintén bizonykodott, hogy mikor a székelység rajtok ment, egy hatalmas termetű vitéz járt előtte, magas lovon, fejében arany korona, kezében szekerce; és mindnyájokat elfogyatott rettenetes csapásaival és vagdalkozásával. A vitéz feje fölött pedig a levegőben egy szépséges asszonyszemély tündöklött csodálatos fényességben, fejében aranykorona. Világos ebből, hogy a székelyeket Krisztusért harcoltukban maga a boldogságos Szűz Mária és Szent László segítette a pogányok ellen, akik saját erejükben és sokaságokba vetették bizodalmaikat.”⁵

A patrocinium-csodaként is számon tartott történet az európai folklórból és vallástörténetből egyaránt ismerős. Eredete minden bizonnyal azon motívumra vezethető vissza, mely hegybe vonult hadvezérekről, királyokról szól, akik évszázadokon át alszanak fegyvereseikkel szellem alakban, várva az

alkalmat, hogy népük segítségére siessenek. Hadak útja-mondánkban Csaba királyfi szerepe is jellegzetesen ilyen. A motívum már az antik időkben felbukkant, ám kiemelkedő népszerűsége a keresztény szentek legendáiban tett szert (Szent Mercurius, Szent Demeter, Szent Albinus, Szent György stb.).⁶ Tehát vándormotívumról van szó, s mint ilyen, az ereklyekultusszal függ össze, ugyanis az efféle típusú legedák kialakulása sok esetben az adott harcos szent ereklyéinek birtoklásából fakadt.

Gyanítható, hogy erről volt szó a váradi patrocínium-csoda hátterében is. Középkori magyar hadi szokás lehetett Szent László nevével indulni a csatába, s olykor a Váradon őrzött fejereklyét is magukkal vihették. Ilyenkor valóban nem lehetett megszokott helyén, a váradi székesegyházban. Számos példát tudunk a középkorból arra, hogy a csatában induló seregek valamelyik védőszentjük ereklyéjét vitték magukkal, hogy az jelenlétével és égi közbenjárásával segítse őket a harcban. Így például a francia királyok Szent Márton, a dalmátok pedig Óriás Szent Kristóf fejét hordozták maguk előtt.⁷ Ez történhetett Szent László hermájával is, amit csak megerősít, hogy a Dubniczi Krónika nagy valószínűséggel Váradon keletkezett, s hogy e Szent László-történet más forrásból egyáltalán nem ismeretes.

A konkrét kultúrtörténeti utalások a költemény 4. strófájában jelennek meg először: „S fogja a nagy csatabárdot”, majd később: „Jobb kezében, mint a villám / Forgolódott csatabárdja” (15. versszak). Tudjuk – és persze jól tudta ezt maga Arany is –, a középkori művészeti emlékeken a csatabárd volt Szent László legfőbb jelképe, attribútuma; ezzel látható a megmaradt szobrokon, falképeken, oltárképeken s a különféle iparművészeti emlékeinken át egészen a XIV–XVI. század pénzeiig. Utóbb a barokk művészet is leginkább bárddal együtt ábrázolta. Míg azonban e lovagi attribútum ismeretén és megemlékezésén aligha csodálkozhatunk, meglehetősen dilemmát okoz ugyanezen versszak egy másik motívuma, mely leírja, hogy a holtából ébredt, csatába induló király „Félrebillent koronáját / Halántékin igazítja”.

A látszólag lényegtelen, életképi részletet az teszi fontossá és elgondolkodtatóvá, hogy Arany versét megelőzően két XIV. század eleji falképünkön is szerepel. A székelyföldi Bögöz és Gelence Szent László-legendaciklusának várjelenetében ugyanis a király búcsúját ugyanezen mozdulattal festették meg: László lova nyergében az őt és seregét búcsúztató váradi püspök felé fordulva koronájához emeli kezét.⁸ Mintegy megemeli, megigazítja azt. Vagy valami egyéb jelentése van? Talán valóban a búcsú mozdulata ez, a köszöntés – miként azt a találkozáskor kalapjukat megemelő idősebb férfiak példája mutatja? A megválaszolandó kérdések számát csak tovább növeli, hogy mindezt máshonnan nem ismerjük.

Igen valószínű, hogy a motívumot Arany vagy a bihari (Nagyszalonta környéki) néphagyományból-szájhagyományból vette, mint egyébként sok más archaikus folklórelemet is, vagy esetleg maga is látta azt valamely

általunk nem ismert falképen. Az előbbi feltételezés korántsem elvetendő, hiszen a közeli Váradnak, mint Szent László legfőbb kultuszhelyének kisu-gárzása még a XIX. századi szájhagyományban is eleven lehetett – minden-esetre konkrét adatunk máig sincs menderre. Az pedig eleve elvethető, hogy Arany személyesen látta, ismerte volna a fent említett két székelyföldi freskót, hiszen tudomásunk szerint sem a Nagyküküllő menti Bögzön, sem a háromszéki Gelencén nem fordult meg. A művészettörténeti adatok némi támponttal mégis szolgálnak: a Nagyszalontához közeli Biharremete Árpád-kori református templomában ugyanis a mészréteg alatt a László-legenda falképei lapulnak. E freskókat a múlt század végén meszelték le, ám az 1928-as feltárás egyes részleteit időlegesen újra napvilágra hozta.⁹ Bár a képekről készültek akvarellmásolatok, azok máig is lappanganak, így nem tudjuk, hogy ezen képek pontosan mit ábrázoltak. Nem kizárt azonban, hogy Biharremetén (különös tekintettel a közeli Váradra) megfestették a várjelenetet is, s véle e bizonyos mozdulatot. Márpedig ez esetben Arany akár személyesen, akár elbeszélés útján, de mindenképpen ismerhette – miként a két vessor oly ékesen bizonyítja is ezt. Legalább ilyen érdekes a költemény folytatása:

És megindul, ki a térre,
És irányát vészi jobbra,
Hol magasán felsötétlik
Ércbül öntött lovagszobra.

Tehát a híres váradi lovas szobor. Csakhogy itt a mese érdekében a szerző kegyes történelmi anakronizmussal él, hiszen nyilvánvalóan tisztában volt maga is a kronologikus sorrenddel. Mint a krónikából is kitetszik, a moldvai hadjárat, melyet Laczkfy Endre vezetett a tatárok ellen, 1345-ben volt. Ám a Kolozsvári testvérek Szent László lovas szobrát csak 1390-ben állították fel Czudar János püspök megbízásából.¹⁰ A nevezetes szobrot, mely utóbb Várad egyik jelképe lett, sokat idézett búcsúversében Janus Pannonius is megverselte, s őt követően még sokan jártak csodájára, írtak róla szuperlatívuszokban. A szobor Várad 1660-as török általi elfoglalásakor pusztult el, s mindössze két XVI. század végi metszeten maradt fenn sematikus ábrázolása. A jelzett irodalmi és történeti forrásokat persze Arany is ismerhette, s talán épp ezért döntött úgy, hogy a középkori Várad „miliójéhez” ezen szobor – mint szimbólum is – hozzátartozik.

Arról, hogy a szent király lova különleges tulajdonságokkal megáldott csatamén volt, a következő sorok tanúskodnak:

Távolról megérzi a mén,
Tombol, nyerít, úgy köszönti:
Megrázkodik a nagy érclő
S érclovagját földre dönti.

Harci vágytól féke habzik,
 Kapál, nyihog, lángot fúvall;
 László a nyeregbe zörren
 S jelt ad éles sarkantyúval;
 Messze a magas talapról,
 A kőlábról messze szöktet,
 Hegyen-völgyön viszi a ló
 A már rég elköltözöttet.

A táltoshitre, a táltosló motívumára rengeteg példát találni a magyar néphagyományban. A legkorábbi ilyen emlékek éppen a Szent László-hagyományból ismeretesek. Bögöz, Sepsikilyén falképein, avagy éppen a Képes Krónika miniatúráján a birkózók lovai gazdáikhoz hasonlóan harcolnak egymással, táltosküzdelmet vívnak. Voltaképpen a tűzfúvásra is találunk példát több esetben (Kakaslomnic, Székelyderzs, Karaszko stb. Szent László-ciklusai); s bár ezeken a képeken a lányrabló kun fúj tüzet, lángot, füstöt a királyra (tehát a negatív figura) – a samanisztikus hitben ez sem törvényszerű; a hősök és segítők is rendelkezhetnek e természetfölötti tulajdonsággal. Szent László-mondáink nagy részében is táltosi tulajdonságokkal bír a király lova: patájával vizet fakaszt a sziklából, gazdájának tanácsokat ad – vagy mint a költemény példája is mutatja, hegyeket ugrik át:

Egy ugrás a Kálvária,
 És kilenc a Királyhágó;
 Hallja körme csattogását
 A vad székely és a csángó.

Jellegzetes, csodás táltosi tulajdonság, s mint jeleztük, szerepel számos Szent László-mondánkban is. Főként a gyimesi, a felcsiki és a palóc szövegekben kedvelt. Egy palóc mondában a ló az Ágosvár hegyéről a Szentkút melletti hasadékba ugratott, melyet azóta is Szent László ugratása néven ismernek.¹¹ Lisznyai Kálmán bájos versében a ló Buda várából „egy szuszvan” a Mátra tövébe ugratott.¹² A csiki székelyek úgy tartják, hogy a Nagyerdő széléről egyenesen a csíksomlyói Salvator-kápolnához szöktetett,¹³ míg a gyimesi szövegekben a Széphavason álló kápolna mellől ugratott a völgyben fekvő, Szent László által elnevezett Szépvízre.¹⁴

Kevéssé valószínű, hogy a bihari néphagyományban ne éltek volna még a múlt században is hasonló történetek. Mintegy Arany versének előképét adja az a Temes megyében feljegyzett román vitézi ének, mely bizonyíthatóan Várad környéki mintákra tekint vissza, azokból eredeztethető:

Magyarok királya
 Fölszáll pej lovára
 A völgyek ösvényén
 A Kőrös hegy mentén
 Mendegél, csak mén, mén
 Kőről-kőre hágva,
 Szikláról sziklára,
 Még fele utjába
 Bírja paripája.
 És így szól hozzája:
 „Én jó uram gazdám!
 Dugd zsebedbe kezed,
 Kössed be a szemed,
 Megyek most repülve,
 Kis Korlata hegyre..”
 Aztán rögtön lemén
 A völgynek ösvényén
 A Kőrös nagy hegyén.¹⁵

Tehát valami hasonló népköltészeti mintát Arany is ismerhetett – valószínűleg még Nagyszalontáról.

A 9. és 14. strófák pedig érdekes történelmi adalékokkal szolgálnak:

Már a székely alig győzi,
 Már veszélyben a nagy zászló,
 De fölharog a kiáltás:
 „Uram Isten és *Szent László!*”

[...]

Nem a székely, nem is Laczfi,
 Kit Isten soká megtartson;
 Hanem az a: *László! László!*
 Az győzött le minket harcon:
 A hívásra ő jelent meg.

Szent László neve az eredeti szövegben is ki van emelve, ami arra utal, hogy Arany tudott arról – és ezt versében szükségesnek tartotta jelezni is –, hogy a középkori magyarságnak szokása volt a lovagkirály nevével harcba indulni, őt hívni segítségül a küzdelemben. Erre vall az az adat is, hogy a tragikus végű várnai csatában is Szent László (és az ország) zászlaja alatt indult a magyar sereg.¹⁶ Manapság e középkori hadi szokás már alig ismeretes, ám úgy tűnik, a poeta doctus Arany nagyon is tudatában lehetett jelentőségének. Mint korábban már utaltunk rá, e szokás visszavezethető azon nemzetközi legendamotívumra, melyben a holtában segítségül hívott szent

megmenti népét a pogány ellenséggel vívott küzdelemben. Szerepel a motívum a spanyol forrásokban is, a Compostellában nyugvó Jakab apostol legendájában, mellyel a legtöbb rokonságot mutatja Szent László királyunk későbbi története. Talán csak véletlen egybeesés, avagy egyfajta epikus logika, hogy mind Arany versében, mind a Szent Jakab-legendában egy foglyul ejtett ellenséges katona meséli el, hogy nem a keresztény sereg, hanem egy emberfeletti lény futamította meg őket.¹⁷ Ott egy szaracén harcos, Aranynál egy öreg tatár elbeszéléséből szerzünk tudomást a csodás előzményekről. Véletlenszerű egybeesés lenne? Egyre kevésbé valószínű.

Arany ezt követően egy újabb történelmi csúsztatást rejt el a ballada szövegében:

Rabkötelen a tatárság
Félelemtől még mind reszket,
És vezeklik és ohajtja
Fölvenni a szent keresztet...

Az Arany által is forrásként használt Dubniczi Krónikában nem szerepel, hogy a legyőzött tatárok megkeresztelkedtek volna. Megtaláljuk azonban nyomát a Képes Krónikában, ahol László király 1091-ben a kunok felett aratott győzelmének leírásánál ezt olvashatjuk:

„Az Úr szétszórta a kunokat a magyarok színe elől. László király így kiáltozott vitézeire:

– Ne öljük le ezeket az embereket, fogjuk el őket, had éljenek, ha meg térnek.”¹⁸

Nyilván az ilyen epikus fordulatok – ha már egyszer valóban közük volt a megénekelt személyhez – tovább színesíthették az elbeszélte történetet. Hasonló funkciójú az ezt követő újabb költői-történelmi „csúsztatás” is:

Hogy elértek Nagy-Váraddá,
– Vala épen László napja –
Keresztvízre áll a vad faj,
Laczfí lévén keresztapja.

Mint a Dubniczi Krónikában olvasható, a sereg vízkereszt táján harcolt Moldvában, ennek ellenére Arany a visszaérkezést nem Budára, hanem Váradra, és nem télre-tavaszi elejére, hanem Szent László napjára (június 27.) időzíti; nyilván a hatás kedvéért.

A balladában ezt követően felbukkanó kultúrtörténelmi nyomok már zömében a korábbi szöveghagyományra, irodalmi előzményekre, azok ismeretére – és tudatos felhasználásukra utalnak. Így a 14. versszak „Vállal magasb mindeneknél” sora két ilyen mintára is visszatekinthet. Az 1192-ben, tehát László szentté avatásának évében keletkezett legenda ekképpen jellemzi a királyt: „Mert erős volt keze, tetszetős a külseje, s miként oroszlán-

nak, hatalmas lába-keze, óriási a termete, a többi ember közül vállal kimagaslott.”¹⁹ Bizonyára ismerte Arany az egyházi legendát is, versében mindenestre egyértelműen – szinte szóról szóra megegyezően – az 1470–80 között született Szent László-ének szövegére utal. A magyarul és latinul egyaránt fennmaradt *Ének Szent László királyról* költőnk által felhasznált részlete a következőképpen hangzik:

Tagodban ékes, termetedben díszes,
Válladtul fogva mindeneknél magasb.²⁰

A 15. strófa újabb irodalmi analógiát sejtet – ugyancsak a László-ének egy passzusát:

Korona volt a fejében
Sár-aranyból, kővel ékes. (Arany)

Olaj származik szent koporsódból,
Tetemed foglalták az szép *sáraranyból*.
(*Ének Szent László királyról*)

Tehát Arany a XV. századi költemény e kifejezését tudatosan építette be saját balladaszövegébe. A mintaként használt szövegben szereplő szó (kiemelés tőlem) valószínűleg László díszes váradi síremlékével is kapcsolatba hozható, konkrét mintáját azonban az ugyancsak Váradon őrzött Szent László-hermában, a király fejereklyetartójában lelhetjük meg. E kegytárgy a középkori magyarság egyik legfontosabb szakrális emlékeként a XIX. században is általánosan ismert volt, valószínűleg ez a legfőbb oka annak, hogy Arany is utal rá versében.

Irodalmi példák egész sorát idézi a költemény utolsó két sora is:

Negyednapra átizzadva
Találtatott boldog teste.

A motívum értelmezéséhez ismét a kora keresztény legendairódalomhoz célszerű visszanyúlni. Ősi liturgikus hagyomány volt, hogy a szentek sírjánál olajat égettek, s e lecsorduló olajnak szentelményi, csodatévő erőt tulajdonítottak.²¹ Úgy látszik, a XV. századra búcsúkiváltságokkal elhalmozott váradi sírhoz is hasonló vallásos hiedelem fűződött. A motívum innen került mind a Dubniczi Krónikába, mind az erről megemlékező költeményekbe. Janus Pannonius 1451-es *Búcsú Váradtól* című versében ezt olvashatjuk:

Márvány oszlopokon pihenve egykor
Bő nektárt verítékezett a tested
(Áprily Lajos fordítása)

Avagy még nyilvánvalóbb mindez a szó szerinti fordításban: „a koporsóból nektár szivárgott” (Suderunt liquidum sepulchra nectar). A két évtizeddel később született László-ének hasonlóképpen fogalmaz: „Olaj származik szent koporsódból” (Oleum sudat sanctum sepulchrum).

Jellemző, hogy még Szkhárosi Horváth András 1549-ben írt *Panasza Krisztusnak* című versében is szó esik a Szent László koporsójából áradó olajról – igaz, itt már elítélőleg. A magyar reformáció arkangyali hevületű költő-prédikátora a szent király kultuszából jelentős anyagi hasznot húzó váradi papokat állítja pellengérre költeményében:

Szent László fejét ti imádjátok,
Szépen ezüstbe bé-foglaltátok.
Olaj a teste! Mind azt mondjátok,
Evvel a nép közt ti kompládkodtok.

A költemény zárzata, egészen pontosan utolsó két sora is tartogat még témánk szempontjából meglepetéseket. Már amennyiben meglepetésnek számít mindezek után, hogy itt Arany megint csak egy kultúrtörténeti utalással él, ugyanis a szóösszetétel áttételesen Várad középkori nevére is utal, hiszen az egyházi források a szent királyra emlékezve többnyire „Boldog Várad”-ként emlegették a László alapította és hamvait őrző várost. A jelzős szerkezet eredete az 1192-ben készült Szent László-himnusz szép, költői részletében keresendő:

Üdvözlégy, te Boldog Várad,
visszhangozza sok-sok század
mind növekvő híredet.²²

Szinte bizonyos, hogy Arany a Szent László-himnusz szövegéből ismerte Várad e régi elnevezését. S miként a fenti példák sora bizonyítja, tudatosan használta, tudatosan építette be költeményébe azokat a művelődéstörténeti és néprajzi ismereteket, melyekkel a Szent László-hagyományok kapcsán maga is találkozott, s melyek – mint láthattuk – egy kivételes tehetségű poéta keze alatt nemhogy megterhelték volna a verset, hanem ellenkezőleg: szerves egésszé formálták azt. S ilyen értelemben Arany *Szent Lászlója* több is egyetlen lírai alkotásnál: szellemi örökségünk egy sokszínű lenyomata.

1 A magyar irodalom története, I, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1964, 29–35; NÉGYESSY László, *Árpádkori compositio*, Budapesti Szemle, 1913, 188–201; MÁLYUSZ Elemér, *A Thuróczy Krónika forrásai*, Bp., 1967, 36, 73. jegyzet.

2 EKLER Andrea, *A poézis kompozíciója – a kompozíció poézise* (Arany János: Szent László), Bp., 1994 (kézirat).

3 Arany János és Petőfi levelezése, Bukarest, 1973, 113.

4 EKLER Andrea, 1994, 6.

5 PODHRADSKY József, *Szent László királynak és viselt dolgainak Históriaja*. Oklevelükből, krónikákból és legendákból össze szedte és kiadta: Budán: Gyurián János és Bagó Márton, 1836, I, 83–84; *Arany János összes művei*, I, Kisebb költemények, sajtó alá rend. VOINOVICH Géza, Bp., 1951, 475–476.

6 HORVÁTH Cyrill, *Középkori László-legendáink eredetéről*, ItK, 1928, 38–41; GREUSS Ágost, *A balladák eredetiségéről*, Koszorú, 1865, 409.

7 BÓTA László, *Arany János Szent Lászlójának forrása és a Leányszabadítás mondájának keletkezése középkori orosz krónikaszüvegek és a legrégebb magyar népballadák tükrében = Arany János ma, 1817–1977*, Bp., 1980, 41.

8 LÁSZLÓ Gyula, *A Szent László-legenda középkori falképei*, Bp., 1993, 57–68.

9 SZÖNYI Ottó, *A bihar-remetei falfestmények*, Archeológiai Értesítő, 1928, 237: „sikertült még az északi falon Szent László és az elrabolt kún [sic!] leány töredékeit felismerni, valamint egy másik jelenetet Szent László sir-

jánál, hol a király feje ugyanúgy van megfestve, mint az apszisban (csak profilban) mögött egy főnemes alakja látható tollas főveggel. Lábainál pedig egy püspök alakja látható.” Ugyanitt a szentélyben külön is megfestették Szent Lászlót, Szent Istvánt és Szent Imrét (ez napjainkban újra látható).

10 Lásd: *Magyarországi művészet 1300–1470 között*, I, szerk. MAROSI Ernő, Bp., 1987, 474–475.

11 SZENDREY Zsigmond, *Történeti népmondáink*, Ethnographia, 1922, 130–132.

12 LISZNYAI Kálmán, *Palóc dalok*, Pest, 1851, LXXXIV.

13 SZENDREY Zsigmond, *Magyar népmondatípusok és tipikus motívumok*, Ethnographia, 1925, 52.

14 ORBÁN Balázs, *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természettudományi s népismereti szempontból*, II, Pest, 1869, 75; TANKÓ Gyula, *Szent László alakja a gyimesiek mondáiban*, Honismeret, 1992/3, 6.

15 ALEXICS György, *Vadrózsapör*, Ethnographia, 1879, 79–80.

16 Boldog Várad, szerk. BÁLINT István János, Bp., 1992, 775.

17 HORVÁTH Cyrill, *i. m.*, 47.

18 Képes Krónika, ford. és a szövegmagyarázatokat összeáll. GERÉB László, Bp., 1978, 133.

19 *László király emlékezete*, szerk. KATONA Tamás, Bp., 1977, 52.

20 Uo., 84.

21 HORVÁTH Cyrill, *i. m.*

22 *László király emlékezete*, 28.

Kelet? Nyugat?

– *A hazai konzervatív kultúrszemlélet tükrében* –*

Kis népek történelmében, kivált nagyhatalmak közé szorítva, gyakran felvetődik a kérdés: melyik irányba tájékozódjanak, védelmet keresve a túlerő ellen, a beolvasztási kísérletek ellenhatásaként. A trianoni sokk, a kiszolgáltatott néppé válás döbbenete hazánkban is szokatlan erővel visszhangosította föl e kérdést, melynek az adott külön érdekessége, hogy nemcsak történelmi, hanem irodalmi és bölcséleti összetevői is válaszra vártak. „A magyar irodalom kérdését éppúgy össze kell markolni az öt világrész mai hánykódásának kérdésével, mint faji és nemzeti létünk egyéb megnyilatkozásainak és jelenségeinek problémáját” – írta *Irodalom és világnézet* című 1920-as tanulmányában Lendvai István.¹

Meglátása szerint a világháború pusztításai a „Hochkapitalizmus” lelki ürességének, embertelenségének megnyilatkozásai voltak, amelyek ellen a kijózanodó emberiség előbb lázadásokkal keresi a védelmet, utóbb azonban el kell jönnie annak a korszaknak, amelyet új „kulturperiódusnak” neveznek majd építői.

Mi okozta a romlást? – veti fel a kérdést Lendvai. Válasza elsősorban abban a vonatkozásban figyelemre méltó, hogy érveihez a nyugati féltékéről keres igazolást. Abban a tekintetben csatlakozik kora bölcséletének egyik jellegzetes ágához, hogy a rontás forrását a francia forradalomban, az enciklopédistákban és a nyaktilókban véli fölfedezni. Ezek szülték a kapitalizmust, amelyen ő nem termelési módot, hanem világnézetet ért. Werner Sombart nyomán arra hívja fel a figyelmet, hogy „a kapitalizmus szelleme burzsoázadás az élet *seigneurialis*, úri szelleme ellen, erjesztve a ressentiment, a dühödt tehetetlenségi érzet finom mérgével, amely különösen egy idegen fajiságból áradt bele Európa organizmusába, s ez a faj nem véletlenül lett a Hochkapitalizmus egyik legjelentősebb tényezőjévé. A világnézeti kapitalizmus (vagy ahogyan Szabó Dezső szereti mondani: a szabadverseny-demokrácia szelleme) egymás után következő nagy csapásokkal összezúzta a fényes értéktáblákat és diadalmasan kihirdette az újakat: a lázadás, a

* Egy nagyobb összefoglalás fejezete.

destrukció értéktábláit a maga számító érdekeinek szolgálatában, és folytatólagosan detronizálta a kultúrélet értékeit, Istentől le a legkisebbekig, s egyre diadalmasabban ültette a művelődés helyébe a polgárosulást.” A civilizáció szerinte értékromboló, a művelődés, a hit és az alkotás periódusának tagadása. S ami még szomorúbb: a „biológiai vitalitás” aláásója.

Igazi életerőt csak a proletariátus mutat, a marxizmus azonban csak abban különbözik a kapitalizmustól, hogy gondolkodásmódját elfogadva meg akarja szerezni a termelési eszközök fölötti uralmat, s ezzel a hatalmat.

A világnak nincs más választása – fejtegeti Lendvai István –, mint hogy egy olyan világnézetet tesz ismét uralkodóvá, amely boldoggá, alkotóvá és lelkiileg egészségesebbé teszi az emberiséget. Az irodalom, amely mindig előbbre jár a bölcslethez és a történelemfilozófiánál, máris megvilágította a válságból kivezető utat. Az újabb orosz írók, Tolsztoj és kortársai, Walt Whitman, Maeterlinck, Verhaeren, Charles Péguy, Paul Claudel, Francis Jammes, a bölcselők közül Max Scheler és Spengler, a futurizmus, az expresszionizmus és az aktivizmus „furcsaságai és örületei alatt mozgó belső undor és jajveszékeltetés” a kapitalista művészetszemlélet, a l’art pour l’art tagadásának s valami új felé történő nyitásnak a jelei. Ezek az írók, bölcselők és irányzatok szakítottak a papíron kiesztelt „Zarathustra-evangéliummal”, s „egyelőre a néma, bensőséges Kanossza-járásnál tartanak”.

Tanulmánya legvégén a kor magyar irodalmának törekvéseit veszi számba. E fejtegetései rendkívül figyelemreméltók, hiszen antiszemitizmus, fajszereget, érvényes meglátások és hatalmas tévedések káoszából végül a kibontakozás, a „harmadik magyarság útjának” vágyképe sejlik föl, amelynek lényege a „szellemi önrendelkezés megteremtése”.

A kibontakozás esélyét Lendvai István szerint két író és egy írói kör jelképezi. Gárdonyi Géza, a „pesti álirodalomtól megcsömörlött egri remete”, a tiszta munkát és az egyszerű, igaz lelkeséget jeleníti meg; Szabó Dezső Adyval együtt az ismeretlen régiók lelkeségét tárja föl; az Élet köre pedig a magyarságnak „faji irányt, tartalmat és magyar-européer ütemet” ad. Ez a háromféle törekvés, a megtérése elkerülhetetlen voltát fölismerő, hasonló európai irányzatokba tagozódva hozhatja el a magyar irodalom új korszakát.

Az irodalom mibenléte és feladatai – konzervatív nézőpontból

A kisépítési tudat kialakulásával párhuzamosan tisztázni kellett, mi az irodalom és mi a feladata. A kijózanító történelmi tények fényében, a nemzeti sorsvállalás tudatosulásával, a végzet súlya alatt görnyedve új irodalomfogalom megteremtése mutatkozott szükségesnek, melynek a létről való gondolkodás is szerves eleme. Pauler Ákos a Magyar Filozófiai Társaság 1923-ban tartott közgyűlése megnyitó beszédében úgy fogalmazott, hogy „költészet és filozófia benső lényegüknél fogva nem szakíthatók el egymástól, csak együtt alkotnak teljes egészet”.²

Irodalom-meghatározásában Goethét követve Pauler Ákos is azt a nézetet képviselte, hogy a költészet „rege”, amely „valamely lélek élményeit mondja el”. Az irodalom tehát nem a valóság megjelenítője, hanem kiválasztási folyamat eredménye. A költő a valóságból kiválasztja az „érdekes” és „jellegzetes” adatokat, s azokat vagy a mindenséggel szembesíti, mint Dante tette, vagy az emberiség történetével, mint Madách Imre, vagy az egyes ember lelki életének küzdelmeivel, mint Petőfi.

A három nagy alkotó születési évfordulói alkalmából Pauler Ákos mindhármuk művészi törekvéseit Arisztotelésznek arra a gondolatára vezette vissza, hogy az ember is – a művészetek pedig hatványozottan – a világ fenntartója, Isten után vágyódnak. Amikor a művész a jóra és a szépre ad mintát, voltaképp a fejlődést szolgálja, amelynek végpontja Isten. Amikor tehát a modern művészetek az Istentől való eltávolodás útját választva tagadják az örök jószág princípiumát, földi dolgok szeretetét hirdetve, voltaképp bűnre vezetik az emberiséget. Ezt a Szent Ágoston-i gondolatot Dante hatalmas művének elemzésével igazolja: „*A Divina Commedia* az emberiség üdvözlésének tövises útján át a mindenség nagy evolúcióját tárja elénk. Dante világnézete szerint a világegyetem története az Istenhez való fokozatos közeledés diadalútja”, „a gyötrelmeken kezdődve a tisztulás és a megdicsőülés felé halad”. Hasonló Madách törekvése is, ő azt ábrázolja, hogyan szakad el az önerejében bízó, a rosszra való csábításnak engedő ember Istentől, s a nemesebb élet fájó emlékeitől ösztönözve miképp tér vissza hozzá. „Isten tehát Madáchnál éppoly kevésbé merő szimbólum, mint Danténál. Ez maga élő valóság, akitől való távolodás az emberiség életét tragédiává, mintegy rossz álomná teszi, melyhez viszonyítva az Istennel való együtt élés az igazi, az örök élet.”

Az igazi irodalom tehát az emberiség vagy az ember Isten felé való törekvését ábrázolja, s ez jellemzi Petőfi költészetét is, amikor az igazságosság végső diadalát várja s mutatja be. Ettől az irodalmi ideáltól, a gondolat és az alkotás szoros együttélésétől a fejlődés olykor elválaszt, amikor nem a végső nagy célok, hanem a pillanat adta reménységek kerülnek a művész érdeklődésének középpontjába. Ám a kiábrándulást mindig annak felismerése követi, hogy a rend és a szépség vágya a léleknek olyan elemei, amelyek előbb-utóbb visszavezetik a művészt az érzelmek és a megismerés szimbiózisának felismeréséhez, a lélek történeteinek regeszerű elmondásához, amely a mélyebb megismeréshez, az emberi élet értelme és rendeltetése végső céljának feltárásához vezet.

A húszas évek egy ideig a politikából és a politizálásból történt nagy kiábrándulás jeleit mutatják, amikor az ember szívesebben hisz a nagy, sorsfordító ideálokban, mint a hétköznapi valóság átformálásának lehetőségében. Jól példázza ezt Prohászka Ottokár nagy gondolkodói fordulata. A székesfehérvári kerületből szelíd erőszakkal tuszkolták be a Nemzetgyűlésbe, ahol hamar megcsömörlött az üres hazafias szólamoktól, s közéleti tény-

kedés helyett az elmélyült lelki élet szolgálatának szentelte erejét és kivételes tehetségét. Pauler Ákos 1923-ban az irodalom és a filozófia együttélését boncolgatva Petőfit egyetemes emberi ideálok, az Isten felé való törekvés szószólójaként mutatta. Az évtized közepétől azonban változott a kép: költészet és hazafiság együttélésének hirdetése lett az elsődleges. Császár Elemér a Petőfi Társaság 1928 márciusában mondott beszédében³ „a hazafiúi érzés soha nem hervadó koszorújába” fonta „a költészet színes virágait”.

Szembeállította a művészi szép megvalósításának elveit vallókat, akik a politikumot közömbös értékkategóriának tekintik, azokkal, akik a nemzeti érzés kifejezését nemes és a hagyomány által is szentesített kötelmüknek vallják, öt évszázad örökségét vállalják, valósítják meg, mert e kor magyarságának is „minden eszközt meg kell ragadnia, a költészetet is, hogy diadal-maskodjék a sorsáért vívott, életre-halálra szóló szent küzdelemben”. A költőnek ma is szent küldetése van – mondta Császár Elemér –, a „nagy napok” eljövételét kell hirdetnie, s csak akkor vonulhat vissza a tiszta művészet elefántcsonttornyába, amikor az „új szabadság” ünnepét üljük.

Kétféle magatartás, kétféle irodalomszemlélet nyilatkozik meg Császár Elemér győzelmi harsonaszót remélő beszédéből és Babits épp ellenkező elveket valló, *A gazda bekeríti házát* című verséből. Babits integráló törekvéseivel⁴ szemben Császár Elemér kirekesztő elveket vallott. Az azonban továbbra is nyitott kérdés maradt, vajon melyik irányba tájékozódva gyógyulhatnak a magyarság sebei, állhat helyre nemzeti önbecsülése, s hogy abban az új kultúrkorszakban, amelyről Spengler írt, a hagyományok melyik eleme életképes.

Németek vagy franciák?

Spengler művét elsőnek Pauler Ákos méltatta.⁵ Akárcsak már említett, a költészet lényegével foglalkozó írásában, ebben is Spengler igazságfogalmát bírálja, amely teljesen viszonylagos, hiszen nem ismeri el abszolút igazság létezését, csak részletigazságokról vesz tudomást. Hegel történetbölcseletében, a szellem öntudatos ébredésének folyamatában, a keresztény-germán kultúra mint az emberiség szabadságának végzettszerű kibontakoztatója szerepelt, Spengler viszont épp e kultúra végnapjairól írt. Magyarországi recepciójában e megállapítása keltett visszhangot, felvetve egy a történelmi hagyományainkban is lappangó ellentétet: vajon a magyarság számára a világháború győztes hatalma, a francia, vagy a vesztes, de hallatlan életerőről tanúságot tevő németiség jelentheti-e a mintát, adhatja-e a szellemi és politikai támogatást.

Ezekben az írásokban fel sem merült az európai – nyugat-európai – kultúra alkonyának gondolata. Ezt a tézist Pauler Ákos is cáfolta: szerinte az úgynevezett európai kultúrát az igazság folytonos kutatásának törekvése jellemzi; „épp ezért a mi kultúránk halhatatlan, csak az azt hordozó népek

merülhetnek ki és enyészhetnek el. Az európai kultúrára nézve nem annyira a kultúra végéről, mint inkább bizonyos kultúrnépek hanyatlásáról lehet szó, melyek helyét azonban új népek foglalhatják el, kik majd *ugyanezen* kultúrát folytathatják.”

A húszas évek hazai történetbölcseleti fejtegetéseinek egyik nagy kérdése: vajon melyik kultúrateremtő és -hordozó nép „merült ki”: a német-e vagy a francia, s a különféle nemzetkarakterológiai elemzéseknek a harmincas években mind tudatosabb politikai orientációt adott a Harmadik Birodalom kulturális propagandája. A húszas években született tanulmányok többsége még a francia lélek legfontosabb jellemzőjének látta (Taine nyomán) a racionalizmust, a harmincas esztendőkhöz ez némelyek írásában már elvakult göggé változott. A Nyugat köre a francia kultúra iránt volt nyitott, ami elsősorban Gyergyai Albert működésének köszönhető, ismertetéseiben és esszéiben a félmúlt és az akkori jelen szinte minden jelentős irodalmi eseményével és írójával foglalkozott, s ezeket erkölcsi nézőpontból is bemutatta, újra és újra hangsúlyozva, mennyire fontos Európa számára a franciák gondolkodásmódja, amely Goethe megállapításával („a francia kultúra megszünteti a kiegyensúlyozott műveltséget”) ellentétben nem a kételyt erősíti. Igaz, Abélard dialektikája és Descartes gondolkodói törekvései a világosan körülhatárolt fogalmak megteremtésére és a szabatos kifejezőmódra adtak mintát, Bergson azonban – mint ezt Pauler Ákos is jelezte⁶ – az irracionálisizmus és racionalizmus egyaránt jellemezte. Bergson ugyan a platonisztikus fogalomalkotás rendszerező szándékának feloldása révén akarta megragadhatóvá tenni a valóságot, hogy a tisztult felismerés megmutassa a folytonos fejlődést, valójában azonban ő sem szakított az egyetemes fogalmakkal. Bergsonról nemcsak Babits írt alapvető tanulmányt; befogadásának folyamata a magyar–francia kapcsolatok alakítása szempontjából is fontos. Érdekes azonban, hogy nála sokkal nagyobb figyelmet keltett az a mód, ahogy egy német tudós, Ernst Robert Curtius méltatta a francia szellemiséget és irodalmat. Az *új Franciaország irodalmi úttörői* című tanulmánygyűjteményét 1926-ban adták ki az „Ember és Természet” sorozatban, Szerb Antal és Kecskeméti György tolmácsolásában. Curtius irodalmi írásainak – elsősorban Brunetière ellen írt művének és Balzacról szóló könyvének – kezdetben az adott érdekességet, hogy tagadta a történeti módszer eredményességét. A történetiség alapján a művek elveszítik lényegi mondanivalójukat és hatásukat – írta Paul Claudelről –, „irodalomtörténeti zsidó-bolt össze-visszahányt termékei” maradnak csak az elemző birtokában. Ilyesformán figyelemre méltó és erősen vitatható megjegyzései egyaránt kifejtetlenek – Eckhardt Sándor bírálatának⁷ gondolata ez –, s szellemtörténeti megfigyelései nem feltétlenül érvényesek az általa elemzett írókra.

Curtius öt francia íróat mutatott be, mint az új gall szellemiség meghatározóit. Legnagyobb rokonszenvvel Romain Rolland-t, ami nem véletlen,

hiszen a világháború idején írt pamfletje, a *Clerambault* a nemzeti érzés megszüntetését célozta, s a tolsztojánus szeretet-evangélium mélyebb értékek nélküli követőjének mutatta a szerzőt. Claudel szintéziskísérlete legértékesebb részének drámáit látta, Suarés heroikus – nietzschei ihletésű – lendületét, Charles Péguy meg-megújuló eszmei harcát ugyancsak beleérzéssel méltatta, André Gide igazi újdonságát azonban csak felületesen érintette.

A gyűjtemény legérdekesebb tanulmánya már Curtius nagy könyve, az Európa-szerte sok vitát kiváltó *Französischer Geist im neuen Europa* (Stuttgart, 1927) vázlata. A tanulmány – vagy inkább célzatosan válogatott idézetgyűjtemény – azt a meggyőződést sugallja, hogy az ideálokat teremteni vágyó francia írók kiábrándultan szemlélik hazájuk szellemi életének alakulását. A francia szellemről írt könyvében Curtius már e szellemiség változásának, meghasonlottságának hatalmas freskóját rajzolta meg, melynek drámai színei főként abból a megfigyelésből adódnak, hogy a német szellemiségnek a franciára tett hatását igen erősnek mutatja, s arra a következtetésre jutott, hogy a nyugodt francia világnézetet a német hatásra megerősödött szentimentalizmus és a belső kielégületlenség érzése váltotta föl. Ez utóbbi eredményezte azt, hogy a modern francia irodalomban meghatározó a romantikus világfelfogás.

Curtius a németek és franciák kiengesztelődését igyekezett szolgálni. Ezért hangsúlyozta a korábban egységes francia szellemiség bomlását, amelynek jeléül értelmezte a francia klasszicizmus hagyományos formavilágának felbomlását, Proust újítását a regényírásban, Claudelét a drámában. A francia íróknak az oroszok iránti érdeklődését, az orosz művek nagyszámú francia átültetését annak jeleként értelmezte, hogy a francia szellem „kimerült”, a XIX. századi romantika kifulladt, az irodalom holtpontra jutott. A nagy kérdés: hogyan lendülhet tovább. Két ellenkező meggyőződést valló csoport harcának vagyunk tanúi – így Curtius –; az egyik (Romain Rolland, André Gide) az idegen hatásokhoz való alkalmazkodástól, a másik épp a hagyományokhoz való visszatéréstől (Charles Maurras, Léon Daudet, Maurice Pujo, az *Action Française* köre, akik mind Valéryben látták előfutárukat) remélte a továbblépést. Curtius természetesen a nemzeti szempontokat elvetőkkel rokonszenvezett, bennük látta azt az erőt, amely fellazíthatja a francia szellem merev nacionalizmusát és küldetéstudatát.

Curtius könyve komoly bírálatokban részesült Magyarországon. Fábián István például egyoldalúságát tette szóvá:⁸ „Az ellen senkinek sem lehet kifogása esztétikai szempontból, hogy kinek milyen politikai nézetei vannak, különösen érthető, hogy egy német tudós a francia irodalomnak azt az irányát propagálja, amely a németiséghez közelebb áll, de a tudományos objektivitás ellen vét az, aki az általa választott világnézetet úgyszólván mint egyetlen létezőt mutatja be, és az ellentétes törekvésekről csak filológiai teljességre törekvő udvariasságból emlékezik meg. Az ilyen leírás után az

olvasónak az a benyomása, hogy a francia irodalom egyetlen hatalmas mozgalom az európai szellem érdekében, és van néhány akadémuskodó sovíniszta és még néhány rövidlátó katolikus »inkvizítor« (Curtius jelzője Massisra és Maritainre), aki ezt a nagyarányú lendületet le akarja törni.” Curtius – bírálója szerint – nem is akar egységes képet adni a francia irodalomról, mert rendszerezés helyett német szemmel válogat benne.

Keyserling hatása

Bizonytalan időkben a hiszékenyek szívesen csatlakoznak megújulást hirdető prófétákhoz, népvézerekhez. Irracionális elképzelések kiötlői lépnek föl az értelem nevében. Keyserling gróf első művei – köztük elsőként a *Világ Alkotmánya* – jóval az első világháború előtt jelentek meg, s szinte csak elutasításban részesültek; Rickert például filozófiai dilettánsnak minősítette a „Weisheit”-filozófusokat, akik között Keyserlinget meg sem említette. Természettudománnyal, geológiával foglalkozott, s innen nyergelt át a filozófiai antropológia területére, azzal a szándékkal, hogy a keleti és nyugati gondolkodásmód szintézisével új impulzusokat ad az emberiségnek s új ember-típust teremtsen. Rendszerépítés helyett ötleteket vetett föl, s hétezer oldalnyi műveiben Wagner nyomán az ő gondolkodásának Leitmotivjait ismételte. Rengeteg országban – hazánkban is – megfordult, s például Márai Sándor is felkereste a gróf Darmstadtban működő Bölcsesség Iskoláját, meglehetősen iróniával számolva be az ott tapasztaltakról. A húszas évek közepétől Magyarországon is magvas tanulmányok⁹ jelezték az eszméi és próféciai iránt növekvő figyelmet.

Melyek voltak ezek a Leitmotivok? Mindenekelőtt Kelet és Nyugat szintézisének eszméje, Buddha és Krisztus elképzeléseinek egyesítése – ezért nevezték új-buddhistának –, filozófia helyett életbölcseiség, az értelem közvetlen megélése, s az ember kiteljesítése. Meglátása szerint a szaktudományok megsemmisítik a természetet és az életet, mert bár a lét formái fogalmilag megragadhatók, de az élet igazi hajtóereje „überbegrifflich”: fogalmak feletti. A fogalmi megismerésnél tehát magasabb rendű az intuitív, hiszen a fogalmak nem vezethetnek az élet lényegének felismeréséhez. Trócsányi Zoltán így jellemezte e furcsa bölcsélet lényegi mondandóját: „a fogalom megöl, a szemlélet megelevenít”. Keyserling szerint „az élet legmélyebb alapja az értelem”, amellyel az ember bír, ezért sosem a „mi” a fontos, hanem a „ki”. A szellem racionális, a személyiség irracionális, a valóság, amely a világban „teremtő módon hat”, e kettő egysége. „Cselekedj úgy – mondja Keyserling –, hogy a lényeges értelmet kifejezésre juttasd!” Ez a kiteljesedés útja, s a kiteljesedő ember bölcsé válik.

Az értelmet szemlélő ember a saját akaratából a tudattalanja mozgósításával és teljes koncentrációval magasabb rendű lesz. Übermensch, aki újra teremti Istent, aki valaha őt teremtette. Erre mindenki képes, függetlenül

jótól és a rossztól. „Ha a mélység szelleme él benne, a gonosztevő is eljut Istenhez.”

Keyserling hatásának titka részben egy újfajta istenülni képes emberkép megalkotása és biológiai optimizmusa. Rendszertelen gondolati zűrzavarát hiába bíralták a hozzáértő filozófusok, az aktív emberről kialakított képe, a bölcsről mondott szavai – nem szobatudós, hanem organizátor, államférfi, hadvezér – újraélesztették a nyugati világ megrendült öntudatát, hiszen hangsúlyozta, hogy a világ tette kész és fiatal, a cselekvő szellem legyőzi a reménytelenséget.

Elsüllyed-e a nyugati világ? – kérdezte Spengler. Keyserling erre a kérdésre úgy válaszolt *Das Spektrum Europas* című könyvében, hogy a jövő nézőpontjából tekintve az angol, francia és német szellem és típus tulajdonságainak felsorolásával egyben aktivizálásuk esélyeit is megmutatja. Talán nem meglepő, hogy az angolra vajmi kevés rokonszenvvel tekint: az ösztönükben bízó állatokhoz hasonlítja őket, akik épp ezért annyira biztosak a dolgukban. Az angolok nem a beszéd, hanem a tett emberei. Sosem gondolkodnak praktikus dolgokról, könyvek olvasása helyett inkább a labdát kergetik a gyepen. Az első világháború következményei kikezdi hagyományos életvitelüket, s a radikalizmus felé haladnak.

Franciaország kertek sokaságából áll, a francia tehát kertész típus. „Állapotai minden síkon – a konyhaművészettől a morálisig – lényegében mértéket és összhangot hirdetnek.” Ma azonban – mondja Keyserling – a francia „nincs a helyén”, a dinamikus fejlődés elve és gyakorlata ugyanis számára ismeretlen és ellenséges, vezetésre csak kiegyensúlyozott, klasszikus korokban képes. A mai Európa a francia számára végzetesen veszedelmes, vezetői rettegnek a drasztikus változások lehetőségétől, melyek azt sejtetik, hogy a korszellem nem nekik, hanem a dinamikus, minden átalakulásra nyitott németeknek kedvez.

A németeket Keyserling nagy rokonszenvvel, mint Európa jövőjének letéteményeseit mutatja be, s ez a vélekedése hazai, a jobboldallal rokonszenvező körökben kedvező visszhangra talált.¹⁰ A németeknél a tudós a legmegbecsültebb – írja –, nyilvánvaló tehát, hogy itt születnek az általa felsőbbrendűnek mondott emberek. Kár, hogy a németiség nagy negatívumai miatt (idesorolja a német gróf „értelmetlen hősiességét”) népszerűtlen a világban. A súlyos világháborús vereséget a németiség gyorsan és eredményesen dolgozta föl: a német ugyanis Keyserling szerint nem az életet, hanem az élményt értékeli. Egy hatalmas vereség nagyobb élményt jelenthet, mint a legfényesebb diadal. Ezért a német nép helyzete „kedvezőbb”, mint a legyőzöié. Jövendő sikereinek záloga, hogy erős vezető irányítsa, a német ugyanis nem demokrata, csak belső szabadságát véli fontosnak, s ennek megteremtésére csak a „nagy ember”, a vezető hivatott.

1928-at írunk, de mintha Keyserling már Hitler uralmi ideológiáját készítené elő. „Németország ugyanis az egyetlen tiszta tükör, amelybe tekinthe-

tünk, mert a francia világosság alapjai mindig kizárólag francia elfogultságok. A francia sosem tárgyilagos. A német mindig az.” Ezért csak a németek alkothatják meg az új „népjogot”, amely a méltányosság elve szerint szabályozza a népek egymás közötti kapcsolatát. „Hogy a szubjektív nemzetek erre a legjobb akarattal sem képesek, azt az is bizonyítja, mivé torzította Franciaország és Anglia a Népszövetséget. Hogy ez valaha is áldásosan működjék, ahhoz a német szellemnek kell áthatnia.”

„A szellem mindig győz az anyagon, s így lesz most is!” Ezzel az 1928-ban meglehetősen baljós csengésű mondattal zárta Keyserlinget méltató említett írását Koszó János. A szellem ez esetben a vezéri elvet s Európa német elképzelések szerint való újrafelosztását jelenti, az anyag az ennek a törekvésnek ellenálló, „korszerűtlen” elképzelések jelképe. Sokat sejtető ellentét-pár...

Nyugat és Kelet

A húszas évek második felében Európa nyugati felében kardinális kérdés lett a Nyugat vagy Kelet alternatívája. A világháborús gazdasági és erkölcsi krízist követően a német szellemi életben mind nagyobb visszhangra talált az új irányok felé történő tájékozódás gondolata: Németország immár nem érezte magát a Nyugathoz tartozónak, hiszen a németiség szilárd meggyőződése szerint a nyugati világ a világháborút követő döntésekkel árulója és kiszolgáltatója lett, arra kényszerítve minden németet, hogy új s megbízhatóbb tájékozódási pontokat keressen a hagyományos latin kultúra helyett, amelyhez addig tartozott. A világháború következményeit katasztrófaként élte át szinte minden német gondolkodó, de okát nem a német hatalmi törekvésekben kereste, hanem az önzőnek vélt európai szellemben, s a háborút követően ezt a katasztrófát egész Európára vetítették ki olyan gondolkodói, mint Spengler és Keyserling, akik a nyugati világ és kultúra végének rémképét rajzolták meg műveikben. Spengler csak a történelmi igazságban hitt, az emberiség igazságos fejlődésében, magában az emberiségben azonban nem. Szerinte egyetlen kultúrának sincs uralkodó szerepe, hiszen amit értékeknek nevezünk, fantomok; a kultúrát mindig az organikusan fejlődő élet határozza meg s szabályozza a maga teremtette törvények révén.

A német embert a Nyugat nem teremtheti újjá – vallotta Keyserling –, ezért a Kelet felé kell fordulnia, amely titokzatos, épp ezért új lehetőségeket rejt magában. „Spengler és Keyserling, mindkettő német nacionalista – írta a Párizsban élő Hevesi András¹¹ –, mindkettő a régi római gondolat elleni lázadás szócsöve.”

Francia részről Henri Massis szállt szembe a leghatározottabban Nyugat és Kelet szimbiózisának német részről szívesen hangoztatott gondolatával. 1927-ben jelent meg Párizsban *Défense de l'Occident* című könyve, amely magyarországi filozófusok és írók körében is szokatlanul nagy figyelmet keltett,

bár az érdeklődést inkább a Nyugat–Kelet alternatíva váltotta ki, semmint művének mélysége. Massis a francia neokatolikus irodalom képviselője volt, különösen Pascal foglalkoztatta, de megbecsült kritikusként tartották számon, s könyveket írt az egyetemi ifjúság lelkeségéről (*L'Esprit de la nouvelle Sorbonne; Les Jeunes Gens d'aujourd'hui*). Meggyőződése szerint a nyugatinak mondott kultúra talpköve és megőrzője a kereszténység. Némely francia gondolkodók (Renan, Michelet) már jóval az első világháború előtt a keleti és nyugati kultúra és világszemlélet közeledésének gondolatát vetették föl, a bolsevizmus uralomra jutása azonban már valós veszedelemnek mutatta, hogy az öntudatára és erejére ébredt Kelet súlyosan veszélyeztetheti a nyugati világot, s Massis elsősorban ennek következményeit elemezte. Szemléletét antiliberalizmus jellemezte, következtetéseinek némelyikét azonban igazolta a történelem. Figyelemre méltó megállapításokat tett arról is, hogy a háború utáni Amerika mentalitása miképp befolyásolja az európaiat.¹²

Kelet, mint a nyugati kultúrvilág veszélyeztetője, más okból is valós veszedelemnek látszott. Európa elárulta Németországot, megfosztotta gyarmataitól, szűk térre szorította vissza a versailles-i békekötés után. Ez a gondolat számtalan változatban merült föl a német politikában és irodalomban, s a németek hatalmas propagandával igyekeztek meggyőzni a világot, hogy az akkorinál sokkalta nagyobb élettérre jogosultak. Hans Grimm *Volk ohne Raum* című regénye volt az egyetlen, amely a chicagói világkiállításon a német kultúrát képviselte. Éppen az a regény, amely a „vándor” németet mutatta be. (Ezen a kiállításon egyébként három hatalmas plakát tudatta a látogatókkal a németek élettér-hiányát. Az első azt mutatta, hogy a békekötéssel Németország addigi területeinek 85 százalékát veszítette el. A második és harmadik az egy négyzetkilométerre jutó lakosok számát hasonlított össze: míg például egy bizonyos területen kilenc francia élt, németből százharminchárom jutott ugyanennyire.) A térnyerés és gyarmatszerzés elengedhetetlenül szükséges voltát hirdették a német iskolai tankönyvek, s egyik legolvasottabb prózaírójuk, Josef Ponten tetralógiájának második kötete (*Wolga, Wolga*) arról szólt, hogy e térnyerés Kelet felé is irányulhat, Oroszországban is otthonukra, szíves befogadóra lelhetnek a vándorló kedvű s hajlamú németek, ugyanúgy, mint a XVIII. században Katalin cárnő hívására oda érkező telepesek, akik becsületet szereztek maguknak szívós munkájukkal. Ponten azt fejtegeti, hogy a németek más népek példaképei lehetnének felsőbbrendűségükkel, s ügyes kapcsolatteremtéssel az Északi-tengertől a Fekete-tengerig terjedne érdekszférájuk.

A németség szemléletének az ifjúság nevelését átszövő elveiről Szabó Zoltán írt igen érdekes, a helyszínen szerzett tapasztalatain alapuló tanulmányt.¹³ Ebben részletesen szólt a keresztény erkölcs mind határozottabb bírálatáról és elvetéséről. P. Orłowsky nyomtatványának kérdése: „Keresztény-zsidó bűntudat, vagy északi úrerkölcs?” a Hitlerjugend nevelésének

középpontjában állt. Orlowsky a következőket fejtegette: „Kereszténység és németiség a népi öntudat és értéktudat értelmében össze nem egyeztethető fogalmak voltak és lesznek, amelyek az ellentmondásos körülmények között talán megmaradhatnak egymás mellett, de soha nem működhetnek együtt. Mi némethitűek, mi, német pogányok – ahogy oly szívesen neveznek bennünket, akik nincsenek tisztában azzal, hogy ez a minősítés számunkra megtisztelő – a kereszténység egyházak alakjában megjelenő formáját elvetjük. Az az álláspontunk, hogy a keresztény egyházak Németországban idegenek, mert egy keresztény négert inkább tartanak testvérüknek, mint egy pogány németet.” Orlowsky szerint a németek nagysága a harcban, bukása a Názáreti tanításának elfogadásában és követésében rejlik.

Ezeket előrebocsátva talán érthetőbb, miért védelmezte oly hevesen a francia katolikus Massis a Nyugatot, amelynek jelképe nemcsak az ő művében volt Franciaország, s miért mutatta végzetes veszélynek Keletet, mondván: „Ex Oriente tenebrae et periculum”, azaz Kelet felől sötét fellegek s vész közelednek Nyugat felé.

Massis mindenekelőtt arra figyelmeztet, hogy a német szellemiség mindig is „protestált” a római eszme ellen, s szembeállása még nyilvánvalóbb lett a veszített világháború után, amikor a békekötések nyomán stigmatizáltnak érezte magát, s az áruló Európából Ázsiába vágyakozott vissza az elaggott földrésről, amely Spengler szerint is végnapjait éli. Spenglert azért is kárhoztatja Massis, mert tagadta az élet finalitását s vele az ember felelősségét. Ez utóbbi eszméje méltán keltett nagy egyetértést a németek körében. Keyserlinggel egyetértésben az erők új dinamikájáról szólt, arról az új világ-helyzetről, amelyben Németország a világ lelkiismerete, az új orosz kultúra megtermékenyítője lehet.

Még veszedelmesebb ellensége – Massis szerint – Európának Oroszország, amely a bolsevizmus győzelme után a civilizáció történetének egyik legsúlyosabb szakadását idézte elő, s a barbárság visszatérésének esélyét rejtí magában, s állami ideológiává tette a polgárosulás erőszakos visszaszorítását, a „rothadt Európától” (Dosztojevszkij) való idegenkedést, amely már 1840 körül felmerült az orosz gondolkodásában. Lenin és utódai „Moszkvát akarják minden rab és felszabadítását remélő nép Mekkájává és Medinájává tenni”.

Massis azért ábrázolta oly végzetesnek Kelet szellemi és politikai térnyerését, mert a bolsevizmust végérvényesnek tekintette, s védekezésül megírta a francia szellem apológiáját. Ideálja a bezárkózó, önmagát építő francia volt, aki elzárkózik minden idegen hatástól. „Franciaországnak nem volna külpolitikája, ha Massis szellemében kormányoznák – írta Hevesi András. – Mégis termékenyítő olvasmány, s hasznára válhat a magyar szellemi életnek is: fölvilágosít minket egy nálunk igen elterjedt aziatizmus eredetéről, rámutat arra, hogy német portéka az, amit mi hajlandók vagyunk a kelet bölcses-

ségének nézni, és választásra szólít föl, ha nem is Európa és Ázsia, de igenis a germán-szláv és latin Európa között. Aki valamennyire ismeri a magyar kultúra évszázados tendenciáit, egy pillanatra sem habozhatik, hogy melyiket válassza.”

„A kezek lázadása”

Ez a kifejezés Spengler *Der Mensch und die Technik* című könyvében bukkan föl mint a civilizáció elleni lázadás jelképe. E lázadás víziója merült föl Lothrop Stoddard *Lázadás a civilizáció ellen* című könyvében is, amely 1931-ben jelent meg magyarul Horváth Dániel tolmácsolásában, s nagy figyelmet keltett konzervatív és liberális körökben is – igaz, mindkét szerző meglátásait merőben másként értelmezték. S ebbe a sorba tartozik Julien Benda *Az írástudók árulása* című esszéje is, 1927-ből, amellyel Babits Mihály mellett a jeles teológus, Schütz Antal is foglalkozott.¹⁴

A kor szellemi válságára a kultúrfilozófia két nézőpontból kereste a választ: a tömegek lázadása, uralmi törekvései, az eltömegesedés jelentették az egyik veszélyforrást, az elfejtetlenedés, a vezérségre és útmutatásra termettek „árulása” a másikat.

A tömeg ez esetben a proletárok szervezett tömegét jelentette, amellyel Gustav Le Bon már a múlt század végén tudományos igénnyel foglalkozott.¹⁵ Szerinte a tömegek előretörését az erkölcsi érzék elvesztése okozza, s minél inkább veszít hatásából a morál, annál nagyobb teret kap a szenvedély és az ösztönök kielégítésének vágya. A tömegekre nem gyakorol hatást az „agy”, magatartását nem a felismert igazság, hanem sejtések, rokon- és ellenszenvek irányítják, melyek gyakran szenvedélyes indulatok formájában törnek elő. A tömegeknek félelmes az ereje és hatalmas a befolyásolhatósága. „Természetes ellenpólusa a vezér – írta Schütz Antal –, nélküle a tömeg félelmes ereje dacára is tehetetlen, cél és irány nélküli összevisszaság.”

A húszas évek végén a vezérség eszméje, a tömegek cél felé irányítása már valós mozgatója volt az európai politikának és kultúrának. Szabó Lőrinc később sokat vitatott, a vezérről szóló verse mellett Mécs László is írt Mussolini iránt érzett rokonszenvét bizonyító költeményt.¹⁶ Salazart és elképzeléseit pedig kifejezett méltánylással mutatta be olyan jeles szociológus is, mint Mihelics Vid.¹⁷ Ezekben az elméleti írásokban kivétel nélkül felmerül a kvantitatív tömeg kvalitatívvá változtatásának eszméje, de a „tömegember”, az önmagával elégedett, az értékek iránt közömbös „sofőr-típus” előretörésének félelmes látványa, amelyet már Hegel is előrevetített a jövőről szólva („die Massen im Anmarsch”), beárnyékolta Európa jövőjének képét. Még komorabbnak látszottak ennek színei, amikor az értelmiség körében is rokonszenvezőkre talált a *Kommunista Kiáltvány* és a bolsevizmus eszméivel kacérkodó baloldaliság, amelynek a német szellemi életben is jeles képviselői voltak.

Stoddard egyébként ugyancsak veszélyes vizekre evezett: az európai civilizáció válságának okát a fajok kimerülésében kereste. Szerinte a civilizáció akkor marad fenn, ha megfelelő az értékes emberek és a tömegek aránya, de a mai civilizációkban megnőtt az „Under Man”-ok, tehát az olyan emberek aránya, akik alatta maradnak annak a szintnek, amelyet tőlük a társadalmi rend képességeiben és alkalmazkodásban „megkíván”. Félő, hogy ez az „alantas tömeg” elveti a civilizációt, föllázad az értékesek ellen, kiirtja a magasabb fajt és a barbárság állapotába süllyed vissza. A mentséget, fejtegeti, a fajhigiéné adja: meg kell akadályozni az értéktelenek, és segíteni kell az értékes fajok szaporodását. Stoddard, miközben a tudomány lobogóját emelte magasra, voltaképp a náci fajelméletet készítette elő.

Sem a tömegek lázadásáról író Ortega, sem Spengler nem merészkedtek ilyen messzire. Előbbi „képtelen” embertípusnak nevezte a tömeghez tartozókat, akik erőszakhoz folyamodnak, hogy ideáikat – amelyeknek igazságtartalma nem igazolható – megvalósítsák. A lélek „hermetizmusa” nem teszi lehetővé, hogy a tömeg helyesen cselekedjék, s nem képes valódi megismerésre sem, mert hermetizmusa specializálódásra készíti, s elveti a tudományok összefüggésének eszméjét. „Társadalmilag az etatizmus tartja bilincsben a tömegember képességeit azzal, hogy az állam a maga biztonságával egyrészt tömegembereket nevel, másrészt fölébreszti a tömegemberben azt a hitet, hogy az állami rendet, melyet ő tart fenn, ő is alkotja, s így autonóm normák szerint akar cselekedni. A tömeg autonóm cselekvése pedig végeredményben a lincselés.”¹⁸

A tömegemberről e művek nyomán kialakult közvélekedést előbb az olaszországi, majd a németországi események igazolni látszottak. Oroszországról valódi tapasztalatok híján inkább csak óvatos útirajzok készültek, amelyek inkább az utazó benyomásait, semmint a valós helyzetet rögzítették. Az ugyan köztudott lett, hogy a gazdasági világválság idején az orosz búza világpiacra dobása után valóságos éhínség pusztított az országban, de ennek igazi méreteiről csak találgatások láttak napvilágot.

A tömeg és az elit, illetve a vezér és a vezetettek viszonyának elemzése mind gyakoribb témája lett a társadalombölcseletnek, kivált mert a tömeglelkület elhatalmasodásának rémképe a civilizáció megszűnésének látomásával párosult. Ortega oldalak hosszú során át írt a megelégedett fiatalokról, akik kényelmesen, minden magasabb cél nélkül araszolnak a hivatali ranglétrán, anélkül, hogy sorsuk egyhangúságán változtatnának. Emellett Európa dinamikus népszaporulata is hozzájárult az eltömegesedéshez, az egyes kultúrák saját asszimilációs problémáikat nem tudták áthidalni az iskoláztatás reformjaival, s az oktatás egyre kevésbé szolgálta a tehetségek kiválasztását és fejlődését. Már a középiskolákban arról esett a legtöbb szó, hogy a gépek eddig ismeretlen lehetőségek birtokába juttatják az ember életét és megkönnyítik a tevékenységét, a lét transzcendens távlatát pedig elhomá-

lyosította a machinolatria: a gépimádat, amely alapjaiban kezdte ki a klasszikus kultúreszményt, s mind élesebben véste az emberek tudatába, hogy a jövő a felfedező, a „vándor” típusé, amely egy igazán rátermett „vezér” irányításával beláthatatlan lehetőségek kapujában áll, s képes megvalósítani egy új rendet, amely immár nem Európa hagyományos rendje, hanem a kiválasztott, önerejéből megújuló, a rossz tulajdonságait kiszűrő tiszta fajé.

Menetelni – táguló térben

E tiszta faj egyik jelképévé stilizálták Schlagertert, akit a Ruhr-vidéki harcok után a franciák kivégeztek, s akiről az első nemzetiszocialista dráma íródott. Az új ideológia megteremtője, Moeller van den Bruck is nagy elismeréssel méltatta. A Harmadik Birodalom elnevezője könyvében nem kevesebbre vállalkozott, mint a történelem „átírására”. Szerinte az első világháborút az angolok és franciák robbantották ki, hogy megnyerve hidegen és számítón kismimmizzék a németeket. Ám a német nép sokkal „fiatalabb” náluk, s birtokában van annak az erőnek, amellyel győzelmesen vívhatja meg forradalmát, s kétezer éves tapasztalatainak birtokában Európában „őrléhet az értékek küszöbén”. Ennek csak egyetlen akadálya van: a szociáldemokrata szellemiség, amelyet Hans Grimm is végzetesnek mutatott már idézett regényében, amikor a hazájába visszatért „vándor”, a mű főhőse, Cornelius Frieboott egy forradalmár kommunista fiatalember áldozatává lesz. (A regény német hősiességről szóló részei a tankönyvekbe is bekerültek.)

Frieboott a regény esszéisztikus betéteiben gyakran fogalmazza meg a szocializmusról és a demokráciáról vallott nézeteit, amelyek a Moeller van den Bruch és baráti köre által kiadott *Die neue Front* tanulmányaira is, az általa alapított, szélsőséges és antiszemita jelszavakat hangoztató Juniklub nézeteire is visszhangoztak. „A nemzetközi szociáldemokrácia – mondja Frieboott – túl kevésre becsülte a népeket, talán azért, mert megalapítója egy zsidó volt.” A demokráciát is a „hurkaujű pénzeszsákok” szellemisége veszélyezteteti leginkább:

„Mi mindannyian demokraták voltunk; ma is valódi demokraták vagyunk, ha ez annyit tesz, hogy a legderekabb menjen elől, ha ez annyit tesz, hogy nálunk egy osztálynak sem szabad lustasági előjogokkal bírnia, ha ez annyit tesz, hogy az egész nép becsülete, haszna és egészsége többet nyom a latban, mint bármely egyéni sors, bármely osztálykövetelés és bármely kényszerbabona... Ha azok otthon demokráciának akarják nevezni azt, hogy a kövér pénzeszsákok és a hurkaujű börziánerek az első hegedűt játsszák, az az ő dolguk: azok otthon oly mélyen és erősen rá vannak ragadva bedeszázott hivatásútjaikra, hogy maguktól már át sem bírnak kukucskálni a kerítésen, és egyszerűen kénytelenek a szóbeszédre hallgatni, az újságjaiknak hinni. Így folynak otthon a dolgok. Jól tudjuk ugyan, hogy államunk egyben másban hasonlít egy iskola osztályterméhez, de volt-e más állam eddig oly

pontos, tiszta, megvesztegethetetlen, oly becsületes? Nos hát! Ez maradjon is meg; Ezt semmiféle új divat meg ne változtassa nekünk. Azokkal a hivatalnokokkal, kikkel eddig bírtunk és kik időnként elfeledték, hogy a mi alkalmazottaink, mégis úgy állt a dolog, hogy nem a pénzkeresést nézték és a pénzcsinálókat nem is tartották a legderekabb embereknek. És a valódi junkerektől el kell ismerni, hogy a halálba is az élen rohantak. És mind e kettőt meg kell követelni új emberektől is!”¹⁹

A német propagandagépezet minden erővel igyekezett tudatosítani a külföldre szakadt németység hősi harcát és a franciák által való elnyomatását. A Grenze und Ausland Kiadó „Grenzboten Reiche” sorozatában a világ minden részébe szakadt németek páratlan hősiességét mutatta be. A német könyvkiadók közös vállalkozásaként jelent meg a *Das Buch der Deutschen Kolonie* című kötet. Egy másik könyvsorozat, a „Koloniale Fragen im Dritten Reich” ugyancsak a németység területszerzési igényeinek igazolására született, s a gyarmatok nemzetmentő szerepét ábrázolta Paul Keding *Deutsch-Südwest* című színműve is. A munkatáborok s az ifjúság „átnevelése” is irodalmi téma lett: Klaus Hermann Nebe, Gustav Faber és Gustav Schröer is regényeket írtak az ifjúság hősiességéről, s arról, hogy „a munkatáborokban végzett munka ugródeszka a nagy munkafolyamatokba történő bekapcsolódáshoz” (Gustav Schröer).²⁰

1925-ben jelent meg Leopold Ziegler *Das heilige Reich der Deutschen* című történetbölcseleti munkája, melynek első kötete *A vándor*. Ebben a német mitológiából származtatja a németek vándorló szenvedélyét: „a német már történelme kezdetén úgy tiszteli... legfőbb istenét, istenkirályát, mint vándort. Odin: Wotan, aki keresztülgázol minden vízen, száguld minden széllel, hullámszik minden viharban és tombol minden szenvedélyben, isteni eleme az örökké zajló mozgalmasságnak... Egy istenség, aki mindenben minden, akinek, hogy megvalósítsa rendeltetését és életcélját, előbb vándorolnia kell; ez a német démonia jelképes-mitikus tükröződése.” Ziegler még hivatkozott Odin hellén előképére, a tomboló Dionüszoszra, utóbb a német mitológia önállósult, elszakadt görög-római hagyományaitól, azoknak csak pogány, vad, féktelen elemeit őrizve. Az európai kultúra veszélyeztetett szellemét (amelyről Jaspers is írt *Die geistige Situation der Zeit* című könyvében, s amelyről Josef Ponten már 1918-ban képet rajzolt *Der Babilonische Turm* című regényében), a németység egy vándorló-romboló ősképp újratemetésével vélte ellensúlyozni, mit sem törődve Thomas Mann figyelmeztetésével, aki épp a „vezér” szemfényvesztéséről írt elgondolkodtató regényt, amelyet a kor magyar kritikusai is Mussolini-paródiaként értelmeztek.

Ezt a mitológiai hagyományokkal igazolt ősképet a német faj felsőbbrendűségének, vándorhódításra való kiválasztottságának tudatát elsősorban a Hitlerjugendben sulykolták a fiatalokba, de a kultúra és vele a hagyományok kritikus megszűnésének, újraértelmezésének törekvése más országokban is

követőkre lelt. Kivált azokban, ahol a hagyományos európaiság, a rómainak nevezett szellemiség válságba került. E megrendülés és kételkedés, melynek nyilvánvaló politikai és gazdasági okai is voltak, a gyökerek felé fordította az értelmiség egy részét, felkeltette a néphagyományok iránt táplált kíváncsiságot, ami a nemzeti öntudat növekedését eredményezte. Németországban is működtek olyan ifjúsági szervezetek, amelyek a hagyományok ápolását és feltárását vallották programjuknak, s eleinte protestáns gyökerűek voltak, utóbb azonban e gyökereket erőszakkal elválták, hiszen ezek az európai kultúrhagyományból eredtek.

A felsőbbrendűség tudata természetesen összeegyeztethetetlen a keresztény szemlélettel. A nemzetiszocializmus ideológiáját vizsgáló tanulmányokban gyakran idézték Schütz Antalnak a német nacionalizmusról adott jellemzését: „Uram, hálát adok neked, hogy nem vagyok olyan nemzethez tartozó, mint a többi.” Kovrig Béla ezt a magatartást a „germániség nemzeti arroganciájának” s pogány szelleműnek nevezte, szocialista címkézését pedig a következőképp minősítette: „...a hitleri szocializmusnak nincs sem elmélete, sem gyakorlata, csak egy misztikus, homályos munkakultusz szociálpedagógiai munkája sejtet szocialisztikus törekvéseket a nacionalizmus szintje alatt. [...] a mai Németországban nincsen sem proletár-, sem német-, de keresztény szocializmus sem. A szocializmus, úgy látszik, csak azért szerepel a cégéren, hogy bizalmat ébresszen a túliparosodás folytán elproletarizált német birodalomban a hitleri nacionalizmus iránt.”²¹

Hitler és követői szerint kultúrát alapító, fenntartó és pusztító fajok küzdenek egymással. A kultúra ugyanis fajhoz kötött, ez a legmagasabb rendű társadalmi érték. Kiválóságban egyetlen faj sem vetekedhetik az árjával, ez az egyetlen kultúralapító faji érték, amelyet a vér teremt, amelyet az államnak elsőrendű kötelessége védelmezni, fenn- és tisztán tartva a benne rejlő értékek átöröklési vonalát. Hitler szerint az állam annál tökéletesebb, minél hívebben gondozza a faj őselemeit. E „gondozás” során az államnak kötelessége kiszűrni a veszélyeztető elemeket, amelyek a múltban és a kultúrában is ott rejlenek.

Ezek előrebocsátása után érthetőbb, miért vívott oly szenvedélyes harcot a népiesek és urbánusok táborában, s miért keltett szélsőséges indulatokat Németh László *Kisebbségben* című irata, amely ellen Babits „pajzzsal és dárdával” szállt ki. A romlatlan faj, mint kultúraalapító és irányító tényező, bármilyen kiindulópontból vetődött is fel, mindenképpen más fajok kirekesztését jelentette, még akkor is, ha a „mély magyar” és „híg magyar” ellentétpárjaként jelent meg. Nem véletlen, hogy ezt a szemléleti próbálkozást konzervatív körökben éppúgy elutasították, mint a Nyugatban. (Persze a *Kisebbségben* körül támadt szenvedélyes vita a sokat emlegetett „Németh László-kérdésnek” csak egyik állomása volt.) A kor kultúraeszményének e kérdés-kör az egyik legjellemzőbb, ma is tanulságos mozzanata.

- 1 Új Magyar Szemle, 1920, 81–95.
- 2 PAULER Ákos, *Költészet és filozófia*, Athenaeum, 1823, 81–87.
- 3 CSÁSZÁR Elemér, *Az irodalom hivatása*, Budapesti Szemle, 1928, 115–117.
- 4 Erre vonatkozóan lásd RÁBA György Babits Mihályról írt könyvének részleteit.
- 5 PAULER Ákos, *Új kultúrfilozófia*, Athenaeum, 1920, 82–87.
- 6 PAULER Ákos, *A mai francia lélek*, Napkelet, 1924, I, 242–245.
- 7 ECKHARDT Sándor, *Az új Franciaország irodalmi úttörői*, Napkelet, 1926, 366–369.
- 8 *A francia szellem válsága*, Budapesti Szemle, 1928, 461–469.
- 9 TRÓCSÁNYI Zoltán, *Keyserling, az „értelen” filozófusa*, Athenaeum, 1928, 59–70; KOSZÓ János, *Európa színeképe*, Napkelet, 1928, 527–534.
- 10 Koszó János például az 1918-as és 1919-es német forradalmakat kedélyes, praktikus, szélsőségektől mentes, békés megmozdulásként jellemzi.
- 11 HEVESI András, *A Nyugat védelme*, Széphalom, 1928, 367–371.
- 12 Hevesi András mellett igen alapos méltatást írt Massis művéről WILDNER Ödön (*Nyugat és Kelet*, Budapesti Szemle, 1928, 192–213) és N[agy] J[ózsef] („*A Nyugat védelme*”, Budapesti Szemle, 1928, 256–267).
- 13 SZABÓ Zoltán, *A német ifjúság a Harmadik Birodalomban*, Katolikus Szemle, 1935, 35–41.
- 14 SCHÜTZ Antal, *Tömeg és elit*, Katolikus Szemle, 1935, 277–286 és 336–342.
- 15 Gustav LE BON, *La psychologie des masses*, Paris, 1895.
- 16 MÉCS László, *Mussolini*, Pesti Napló, 1934, II, 11. (Kötetben nem szerepel.)
- 17 MIHELICS Vid, *Az új Portugália*, Franklin Társulat, é. n.
- 18 Bóka László ismertetőjének gondolata (Athenaeum, 1939, 123–125).
- 19 Koszó János fordítása. Lásd: KOSZÓ János, *Térhiány-problémák az új német irodalomban*, Katolikus Szemle, 1935, 343–355.
- 20 Uo.
- 21 KOVRIG Béla, *Katolicizmus és nemzeti-szocializmus*, Katolikus Szemle, 1935, 257–268.

A szimbolikus lélekdráma eszménye

– A drámaíró Babits –

„Babits: – beteg, izzó kagyló” – szól a drámaíró kortárs, Füst Milán jellemzése.¹ „Babits az a költő, aki fiatalon és férfi-éveiben mindig szigorú és erős szépségek mögé rejtette el *belül pörkölődő fájdalmát*, míg késő éveiben eljutott az oldott, kiomló szóig. Őt olvasva minden műfajában – nagyon sokáig – ennek a belül pörkölődő fájdalomnak tüze, sugárzása, fehéřizzása csap meg” – így a színikritikus-drámaíró Illés Endre.² „Egy drámai küzdelemnek vagyunk tanúi itt, mint mindig Babitsban és mint mindig, valamely monumentalitással párosult küzdelemnek, amely messzebbre, magasabbra mutat pusztá tényeinél” – állítja a költőtárs érzékeny beleélésével Nemes Nagy Ágnes.³ S ezt erősíti meg a filozófus jó barát, Szilasi Vilmos személyes megfigyelése is: „Babits a szellem izgatottságának költője. Minden külső kép nemcsak ópium számára, – mint egyik verstöredékében írja, hanem varázslat, mely rögtön hatalmába keríti. Fizikai szervezete is csupa izgatottság volt. Járása rendkívül gyors, szaggatott, furcsa ritmus szerinti. Néha tréfából mondtam neki, hogy disztichonban mozog, melynek minden sorában vannak szabályellenes spondeusok és rendellenesen változó cezurák. Arckifejezése zordon és ideges, tiszta felhőjáték volt, majdnem minden derű nélkül. Kézmozdulatai is hirtelenek; gyorsan, élvezet nélkül evett. Beszédmódja szenvedélyes hangosságával és gyorsaságával úgy hatott, mintha mindig meg volna bántva, akkor is, mikor a legmelegebb rokonszenv érzései fűtöttek. Ha valamivel mindenképpen egyetértett, akkor is a számára tipikus kifejezést használta: »Kénytelen vagyok belátni, egyetérteni, hozzájárulni.« Még versekről is, melyeket nagyon szeretett, azt mondta: »Kénytelen vagyok elismerni, hogy szép.« Mindez nem fölény vagy tartózkodás jele volt, hanem az örökös izgalomé.”⁴

E beteg izzást, belül pörkölődő fájdalmat, drámai küzdelmet, örökös szellemi izgatottságot ismerősök és értelmezők egymástól függetlenül, ám mégis egybehangzóan a babitsi személyiség és művészet meghatározó jegyének tekintik. A pálya alakulástörténetét a drámaiság – hol alakrajzos vagy helyzetversek, hol szerepálarcok vagy alakkettőzések formai fátylai mögé rejtett – ellepleződéseként vagy éppen kiéléseként írják le. S noha ma már az irodalomelmélet kérdéseiben kicsit is járatosak tudják, hogy vészes leegy-

szerűsítés öröklött vagy szerzett alkati tulajdonságokat, a tudatos vagy öntudatlan szerzői szándékot, a mű megszületésének objektív vagy szubjektív körülményeit magával az alkotással, illetve az annak révén létrejövő olvasói interpretációval azonosítani,⁵ az azért mindezek ismeretében fölöttébb furcsa és meglepő lenne, ha ezt az oly egyöntetűen drámainak minősített művész-személyiséget meg sem kísértette volna a dráma műneme és a színház világa. Szerencsére nem is így történt. Fényesen tanúskodnak erről a drámai és színházi tárgyú elméleti írások csakúgy, mint a drámakísérletek. A „megkísértés” fokozatai és eredményei azonban – szükséges ezt idejekorán rögzíteni – önmagukban is drámaira sikeredtek. Az európai és a magyar dráma és színház történetét pontosan elemző, a modern dráma és színjátszás helyzetét világosan látó Babits drámaírói pályája sokkal kevésbé bontakozott ki, mint azt elméleti és gyakorlati vonzalmai és törekvései tükrözik. A drámához és színházhoz való kötődés – tegyük hozzá rögtön: nemcsak gyors, de szükségyszerű – félbeszakadása magyarázatot ad arra is, hogy a pálya e különös „kitérőjével” a talán túlságosan is az egyenes ívű és egységes fejlődésrajzhoz szokott irodalomtörténész megítélés miatt is nem tudott sokáig mit kezdeni.⁶ Az irodalom és a babitsi írásművészet iránt érdeklődő közismeret pedig jószerivel nem is hallott róla. S feltehetően ez az indoka annak is, hogy miközben a lírikus, a novella- és regényíró, a gondolkodó és szerkesztő Babitsról egyre bőségesebb anyag áll rendelkezésre, addig a drámaíróról, a drámai és színházi kérdésekkel viaskodóról mindmáig keveset tudunk.⁷ Ez a tény mindenesetre ismételtelen csak Nemes Nagy Ágnes vélekedését erősíti meg, aki szerint Babits „nagy műve körül elintézetlen ügyeink garmadája hever”.⁸

Babits dráma- és színházeszménye

A dráma és színház iránti vonzódás első kézzelfogható jele Babits véletlenszerű és nagyon rövid ideig tartó színikritikusi tevékenysége Szegeden. 1908 februárjában a Nagyváradra kerülő Juhász Gyula ajánlására és helyén kap megbízatást a *Szeged és Vidéke* című laptól. Ezt követően, mintegy három héten keresztül, két-három naponként jelennek meg színházi beszámolói. A cikkek rendre visszatérő motívuma, mint azt Babits szegedi éveinek kutatója, Apró Ferenc megállapítja, hogy azokban a szerző „mindig irodalmi szempontokat keres; azt vizsgálja, hogyan terjeszti a színház az irodalmat”.⁹ Ehhez, ugyanilyen hangsúllyal, társíthatunk egy másik fontos jegyet is: az előadás, illetőleg a dráma keltette hatás természetének, működésének rendszeres elemzését, jelentőségének a kiemelését.

Irodalmi-esztétikai érték és drámai-színi hatás kettős követelményének vizsgálata jellemzi a későbbi esszék, tanulmányok gondolatmenetét is. A modern dráma és színház helyzetét értékelve Babits arra a következtetésre jut,

hogy a drámai kultúra története a folytonos hanyatlás története. A *színpad válsága* című összefoglalásában a modern dráma és színház válságát három okra vezeti vissza. Az első ezek közül, hogy a modern dráma nem a shakespeare-i népdráma, hanem a francia udvari dráma hagyományait követi. Nincs köze a klasszikus dráma kollektív szelleméhez. Egy-egy társadalmi réteg vagy probléma drámája csupán, ahelyett, hogy „az” ember drámája kívánna lenni. Ezen a színpadon a nagy példaképek, Shakespeare és Szophoklész csak megtűrt vendégek lehetnek. A színház ugyan, az embereket összekapcsoló közös érzés, vallásos világnézet híján is, megpróbál tömegekre hatni, de hatását a destruktív, kritizáló jelleggel, a pusztító logikum érvényesítésével képes csak elérni (lásd Shaw és Pirandello drámái). Ez szükségszerűen minőségi süllyedést eredményez. A drámát a szellem és élc virtuóz játéka, az üres technikai bravúrok és a mulattatás hatja át. A válság második okát Babits abban látja, hogy a naturalista örökség, amelynek segítségével a modern irodalom pszichológiai mélységekig jutott el, a regényforma számára adekvátabb forma, mint a dráma számára. Az az író, aki mégis a drámai formát választja, vagy leegyszerűsít, vagy erőltetett szimbolizmusra kényszerül (lásd Ibsen, Maeterlinck drámái vagy az expresszionista próbálkozások). A modern dráma így egyre inkább eltávolodik a nagybetűs élettől, költészettől, színháztól. Akiüknek életlátása és -ábrázolása a legdrámaibb, idegenkednek a drámai formától. A harmadik, legsúlyosabb ok végezetül az, hogy a modern színpadi művészetet nem irodalmi célok alakítják, hanem elsődlegesen a siker szempontja: „Kultúra és irodalom mind kevésbé érdeklik korunkat: kábulatra vágyó barbár tömegek kora ez. A mai színháznak az író teljesítménye legfeljebb eszköz, melyet a saját céljai szerint felhasznál, de mely által semmiben sem érzi kötve magát. Ez a szellem testesült meg például Reinhardtban, aki nem habozott a világirodalom legnagyobb remekműveit pusztán anyagként kezelni, a színpadi hatás törvényei szerint szabadon idomítva. A színpad nem interpretálója többé a költői alkotásnak, s eszé ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni. Ellenkezőleg: az írótól kíván feltétlen alkalmazkodást, a rendező fontosabb személy lévén az írónál, s minden színházi est oly kollektív munka eredménye, melynek sikerében az író teljesítménye csak nagyon alárendelt szerepet játszhatik. Az íróra nézve ilyen munkában (nyereséget remélve) részt venni: prostitúció.”¹⁰

Mára a drámának, miként Babits ehhez *Dráma* című elemzésében hozzáfűzi, lényegében két alapformája alakult ki. Az egyiket csak a párbeszédes forma, a külső színpadiasság teszi drámává, egyébként regénynek vagy irodalmiatlan műnek is lehetne nevezni (lásd a modern társadalmi dráma vagy a színházak műsordarabjainak java része). A másik, a „valódi dráma”,¹¹ mely még őrzi belső formát és tartalmat, irodalom és színpad, színpad és vallás hajtani egységét, de amely éppen ezért, a megváltozott körülmények miatt, „nem feltételezi a színpadi formát, sőt manapság már leggyakrabban nem

színpadra szánt vagy egyáltalán nem is párbeszédekben írt mű. A léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek.”¹² A ma drámaírója számára úgy vetődik fel a kérdés, hogy vagy pusztán a színházak, a közönség igényeire figyelő drámát ír, amelyet a színpadi külsőségek uralnak, vagy a „léleknek szóló” drámát alkot, amelyet viszont nem szán(hat) elsődlegesen és kizárólagosan színpadra. Tevékenysége során ráadásul meg kell küzdenie a magyar drámai hagyomány és érték szinte teljes hiányával. Az a kevés értékelhető hazai drámai alkotás, amely rendelkezésére áll, többnyire valamilyen külföldi mintát követ. A magyar regényben és versben – szól immár a *Magyar irodalom* címmel készített áttekintés summája – mindig is a benyomások, színek, hangulatok változatossága és egyúttal csekély kimélyítettsége volt az uralkodó. Ez azonban már pusztán formai szempontból sem kedvezett a drámának, „ahol éppen az emberi érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolása lenne a fontos, s maga a szigorú forma kevés csapongást, kevés szín- és cselekvésbeli változatosságot enged meg. Valóban, a dráma inkább intenzív, mint extenzív műfaj; a magyar költészet szelleme pedig inkább extenzív. Ehhez képest irodalmunkban a dráma van leggyengébben képviselve, s ami van, az is inkább a technikai virtuozitásnak remeke.”¹³

Mai drámaírónak tehát, a babitsi helyzetértékelés szerint, egyszerre kell a modern színház válságából és a hagyomány nélkülségből fakadó nehézségekkel megküzdenie.

Dráma című elemzését Babits 1913-ban, a Balázs Béla három egyfelvonásosát tartalmazó kötet megjelenése alkalmából írja. Az idő tájt, amikor maga is drámaírással próbálkozik. Számára a *Misztériumok*-kötet darabjai saját, drámával kapcsolatos elvi és gyakorlati elképzeléseinek igazolódását jelentik, egyúttal a megerősítését annak a felismerésének, mely szerint az igazán értékes dráma terepe nem feltétlenül és mind kevésbé a színház. Az általa vallott drámaeszmény és a kor színházi állapota közötti ellentét (távlatokban is) feloldhatatlan. Ezért is érzi – Lukács György ingerült, nyílt levélben megfogalmazott kifogásai ellenére¹⁴ – fontosabbnak Balázs drámatörténeti vagy -elméleti érdemének hangsúlyozása helyett a saját drámafelfogását és írói gyakorlatát mélyebben érintő kérdések előtérbe helyezését. Nem arról van szó, hogy Balázs drámáit ne tekintené igazi drámáknak, csak „a szó legirodalmibb értelmében”¹⁵ tekinti azoknak. S ez a kifejezés az ő szóhasználatában, láttuk, a külsődleges eszközöket alkalmazó dialógusos művekkel szemben a „valódi dráma”, a léleknek és nem a fülnek, szemnek szóló, nem elsődlegesen a színpad számára készülő dráma kritériumát jelenti. Ebben az értelemben valóban „közel viszi” Balázs drámáit a lírához, mert azok jelentőségét éppen e – színházi megítéléstől és körülményektől függetlenül is meglévő – költői-irodalmi értékben látja.¹⁶ Álláspontjának helytálló volta, sajnos, nagyon hamar bebizonyosodik. Nemcsak Balázs Béla drámaírói pályafutása reked meg az értetlen fogadtatás és a színházak folytonos eluta-

sításai miatt, a maga drámai próbálkozásait is, néhány baráti reflexiót nem számítva, teljes visszhangtalanság fogadja. Még az egyedül némi figyelemben részesülő *Laodameia* sem talál, mert szükségszerűen nem találhat bemutatójára alkalmas színpadot a századelő színházaiban. Tényleges ősbemutatójára több mint hetven esztendő, a költő születésének centenáriumaig kell várni.¹⁷ Csupán egy-két amatőr és diákszínjátszó társulat vállalkozik színrevitelére, illetve a Kósa György által készített megzenésített és a Németh Antal rendezte felolvasó színházi, oratorikus változatát adják elő szűk körű rendezvényeken.¹⁸ Az említett 1983-as, Ruszt József rendezte és a Várszínházban tartott ősbemutató kapcsán, a késedelem okait elemezve Koltai Tamás joggal kérdezheti: „Hol akadt *akkor* ilyen színház Magyarországon? A deklamáló Nemzetiben vagy a szalon-naturalista Vígben kellett volna eljátszani a *Laodameiát*? Nyögvenyelős szavalókórussal, »görögös« tragikai pátosszal? Talán jobb is, hogy néhány évtizedig előadatlan maradt.”¹⁹ Az igazsághoz hozzátartozik az is, ami egyébként az eddigiek alapján cseppet sem meglepő, hogy a színpadra állítás elmaradásában Babits tartózkodása is szerepet játszott. 1922-ben Osvát Ernő színre akarta vinni a művet, a szerző azonban az utolsó pillanatban visszavonta a beleegyezését. Mint később nyilatkozta: a *Laodameia* „igazán nem volt előadásra szánva... Ha valaha drámát írok, az első sorban könyvdráma lesz.”²⁰ Mindenesetre tény, hogy az egyik kortársi recenziens, Lengyel Menyhért optimista és magabiztos jóslata – „A *Laodameia* – mint minden igazi dráma – ki fog lépni a könyvből, és a színpadon gazdag és hosszú élet várakozik rá”²¹ – nem vált, nem válhatott valóra.

Amikor Babits *Dráma* címmel közlésezi a Nyugatban Balázs drámáit üdvözlő írását, csaknem biztos lehet az események illetén alakulásában. Eddig talán nem kellőképpen méltányolt fejtegetéseiben, minden külső körülménytől vagy feltételezéstől mentesen, egyedül az új – a cikk leggyakrabban használt szófordulatát idézve –, a „belső forma”²² lényegét igyekszik meghatározni, annak legjellemzőbb összetevőit, mintegy a maga számára is összefoglalni. E belső formájú dráma jellemzése így lesz nemcsak a költőtárs elismeréssel illetett eredményeinek összegezése, de legalább annyira a drámaíró Babits formaeszményének foglalatja is. Eszerint a belső forma a Dionüszosz-kultusz vagy a középkori misztériumdrámák „lelki hagyományának”²³ formája. A drámai megformálás alapvető célkitűzése, lényegét tekintve, ma sem más, mint volt hajdanán: az emberi sors művészi ábrázolása. „Az emberi sors azonban – s itt következik a balázi-babitsi drámaírási eszmény vagy eszményi drámaírás érzékletes leírása – egy hosszú kanyargós folyam, mélyében a lélek folyama, a művész nem ábrázolhatja az egész folyamatot, úgyhogy itt szinte azt lehetne mondani: *vita longa ars brevis*. Nem a drámai mű külső okok miatt kényszerű rövidségére gondolok, hanem arra a belső szükségszerűségre, hogy ábrázolásunk valóban *kép* legyen, egy egységes benyomásban felfogható, ami minden művészet lényegéhez tartozik.

Ezért *egyetlen pontban* kell ábrázolni a folyamatot, de úgy, hogy azért mégse csak az a pont legyen ábrázolva, hanem *maga a folyam*: más szóval, meg kell találni a folyam görbéjének differenciálhányadosát az illető helyen. És hogyan válasszuk ki ezt a helyet, e pontot? És mi okozza és határozza meg a folyam görbülését, vagyis magát a differenciálhányadost? Több ily folyam egymáshoz való viszonya, helyzete határozza meg minden egyes folyamnak útját, kitérítve egymást irányukból, mint a delejes áramok. Az ember társas állat, és sorsa csak a fajnak immanens, az egyedi sorsok egymástól függenek. Így a dráma találkozások és kilengések drámája lesz. E kölcsönhatások azonban – Balázs felfogása szerint – éppenséggel nem külsőlegeseek: nem lökés- vagy érintésszerűek, hanem valóban delejes hatások. Valóban csak távolba hatások: külső esemény nem is kell hozzájuk, a lélek mélyén mennek végbe, *a másiknak* – a hatónak – pusztán közelségétől. Hogyan lehet ezeket a nagyon finom, nagyon belső, láthatatlan, megfoghatatlan dolgokat *képben* ábrázolni? Csakis szimbólumok útján...²⁴

Mik tehát összefoglalva, Babits megközelítésében, a drámai forma ősidők óta meglévő és ma is egyedül elfogadható követelményei? A dráma alaki-formai kereteinek viszonylagos szűkösségét messze meghaladó sűrítettség; egy belső lélektani folyamat egyetlen intenzív képbe sűrítése oly módon, hogy az a kép mégis az egész képzetét keltse, egyéni sorsok rejtett, külső valószínűségektől megtisztított egymásra hatásából jöjjön létre, és drámabeli megjelenése áttételes, szimbolikus legyen. Hogyan lehet és miért kell(ene) manapság – az ennek teljességgel ellentmondó helyzetben, a széles körű elvárás ellenében is – ilyen drámákat írni? Babits számára Balázs drámái mindenekelőtt az ezekre az alapkérdésekre adható és adandó egyetlen lehetséges választ jelentik. Erről vallomáértékű záró mondatai egyértelműen tanúszkodnak: „a dráma Balázs értelmezésében micsoda belső lírai dolog. Valóban, míg a legmodernebb lírát [...] szinte elborítják a külső világ képei, és majdnem megfosztják lírajellegétől: addig a dráma, pedig *par excellence* szemek számára termett műfajnak látszhatik, mind jobban bensősül, s íme, Balázsnál már sokkal fontosabb a belső lírai mondanivaló, mint a külső szimbólum, történet, ember, akiken keresztül elmondja. A fáradt és annyi-annyi benyomásnak kitett modern lélek nem tud ellenállni a világ mindenünnen rászakadó ezer színének, és közöttük elveszti a saját lelkét, elveszti a saját líráját. Mit csinál tehát? Elvontan konstruálja meg a lelket, lélektípusokat és sorstípusokat, líratípusokat, ezeken az elvontan konstruált lélektípusokon át akarja meglátni, összehasonlításokkal megkeresni a saját lelkét. Vajon megkerül még ez az elveszett lélek? Ez az elveszett líra?”²⁵

Babits a legritkább esetben zárja irodalommal-művészettel foglalkozó tanulmányait kérdésekkel. Itt pedig, s talán ezért sem volt haszontalan hosszabban idézni a fenti részleteket, sorjáznak a kérdések. Sőt, mintha az állító mondatok mögött is a bizonytalanság, a kétségek láthatatlan kérdőjelei buj-

kálnának. Babits hangja szinte mindig tárgyilagos, hűvös és pontos, amikor művészeti-esztétikai kérdésekben kell állást foglalnia. Dolgozatai alaposan megfontolt, leszűrt gondolatok közlései. Még a legvadabb, a legképtelenebb támadásokra is higgadtan, igaza és elkápráztató műveltsége biztos tudatában válaszol. Most mégis megenged magának olyan látszólagos pongyolaságot, mint „belső lírai dolog”, vagy hogy a dráma „mind jobban bensősül”. Ugy gondoljuk, a lényeghez érkeztünk. Babits ezt az önmaga számára is nehezen megfogalmazható „valamit” találta meg a shakespeare-i és az antik tragédia irodalmi-esztétikai értéket az olvasó-néző számára nagy drámai hatásokkal közvetíteni képes formájában. Ennek hiányát, illetve modernnek tűnő, barbár eszközökkel történő helyettesítését, meghamisítását – erényei ellenére – szerinte olcsóságát ítélte el például Reinhardt rendezéseiben. S végezetül, ezt a lélekről és lélekhez szóló, bensősült, lírai drámát fedezi fel a költőtárs, Balázs Béla merész formakísérleteiben. Azt, aminek a megteremtésén éppen akkor maga is fáradozik, s aminek valóban nem kisebb a tétje, ezért a sorjázó kétségek és kérdések, mint az elveszett lelkület és líra megtalálása.²⁶

Babits Mihály négy drámát írt.²⁷ Mind a négyet pályája legelején, bajai, illetőleg fogarasi tanársága időszakában. Dicsőségre és szenvedélyre vágyva, élettől és irodalomtól távol, hírnév és egyéni boldogulás reménye nélkül. Az első kudarcok és csalódások idején; „drámai” helyzetben tehát.²⁸ A két egyfelvonásos, *A Simóné háza* és *A literátor* a társadalmi és a történelmi dráma hagyományához kapcsolódik, a *Laodameia* sorstragédia, *A második ének* mesejáték. *A Simóné házában* alig stilizált, hétköznapi, *A literátorban* archaikus, XVIII–XIX. századi nyelven beszélnek a szereplők, a *Laodameiában* az ókori tragédiák jambikus triméterében, még pontosabban annak lazább változatában, a senariusban, *A második énekben* pedig az ősi, magyaros felező tizenkettesekben szólalnak meg. Műfajnak és elbeszélésmódnak ez a feltűnő különbsége önmagában is kísérletezésre utal. Az ifjú költő más és más témát és formát használva tesz próbát a drámai műnemmél. Az ókori és reneszánsz tragédiaköltőknél megcsodált írói erények XX. század eleji érvényesíthetőségét kutatja. A drámával szemben színikritikaiban, irodalomtörténeti tanulmányaiban megfogalmazott követelményeket – esztétikai értékesség és intenzív hatás egysége, számíttással és művészettel megteremtett költőiség, a szóval való jellemzés, érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolása, nyelv és vers igazán csak olvasva élvezhető értékei – alkotói gyakorlatában igyekszik teljesíteni. Ehhez keresi a megfelelő formát, melynek segítségével, úgy mond, a világ ezernyi ingerének kitett és elbizonytalanodó modern művész saját lelki és lírai biztonságát megőrizheti, a külvilág eseményei, történései helyett önnön „belső lírai mondanivalója” kifejezésére törekedhet. A kifejezést, a művészet több évezredes „lelki hagyományának” továbbéléseként, az emberi sors mint lelki folyamat megjelenítése, a folyamat egy

kivételes pontjának megragadása révén valósítja meg. Elvont lélek-, sors- és líratípusokat konstruál, illetve olyan történeteket keres, amelyekből ilyeneket átvehet. Az emberek közötti, lelkük mélyéből fakadó „delejes hatásokat” vetíti ki; a lélek belső folyamát, finom rezdüléseit képként, szimbólumok útján jeleníti meg. Babits négy drámája egy-egy próbálkozás e „belső formájú” drámatípus kimunkálására. Az egyfelvonásosokban a kor realista-naturalista drámájának két változatát próbálja eszményéhez közelíteni, a másik két mű esetében már az eszmény az, ami e, jobb híján szimbolikus lélek-drámának nevezhető, lírai-lélektani alapozottságú drámatípus két különleges, egyéni változatát életre hívja.²⁹

A Simóné háza

A Holnap és a *Nyugat* fiatal költőnemzedékét kezdettől foglalkoztatja a dráma műneve, vonzza a színház világa. A nemzedék szinte minden tagja újságíróként, szorosabban: színikritikusként kezdi pályafutását. Mindegyikük hamar szembesül a század eleji színpad igénytelenségével, s azzal szemben egy új drámai-színházi forradalom bekövetkezésének szükségességét hirdeti meg. Harcos kritikákat, tanulmányokat fogalmaznak, drámaterveket dédelgetnek, saját színházi bemutatókról álmodoznak. Első verseik nyomában drámakísérletek születnek, hogy azután, a színházi-irodalmi szakma és a közönség érzéketlenségét és értetlenségét tapasztalva, csaknem mindannyian örökre felhagyjanak a dráma és a színház megújításának gondolatával.³⁰

Pályakezdekésekor Babits is, a kortársi líra kereteit szűkösnek érezve, szinte menekül a drámai formához. Verseket csak hosszú kérlelések után, barátai meg-megújuló biztatására hajlandó küldeni. Inkább a szekszárdi Dragits doktor alakjának és a szomszédos nádtetős ház tüzesetének drámai megidézése foglalkoztatja. 1905. július végén Juhász Gyulához eljuttatott levelében arról ír, mennyire megunta a költészetet, s legszívesebben nyilvános támadást intézne „ez átkozott szellemiség, a líra ellen”.³¹ Azzal érvel, hogy az ókor, a reneszánsz, sőt a XVIII. század ünnepezt írói csak részben voltak lírikusok, s akkor is jobbra alkalmi költészetet műveltek, szubjektív reakcióikat fejezték ki; a legritkább esetben „a régi görögök dionysosi költészetét”,³² a szemét behunyni merő objektív költő egyéni világlátását. Jellemző módon, készülő drámájának tűz-víz metaforáját használja saját művészi léthelyzetének érzékeltetésére: „Igen: az kiabál, akinek legjobban ég a háza. Bizony én nem győzőm tűzzel a vizet – vagy akarom írni: vízzel a tüzet –, de hisz’ tán jobb, ahogy előbb írtam, mert nem tűz, már csak lírai víz ez, amely üres óráimat előnti. Ön szerelmes, és nem lírikus; írja meg: biztos óvszer ez a líra ellen? Ah, nyitott ablakok friss szele: áldott objektivitás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál – objektív lencséért!”³³ Világos, tiszta beszéd; egyértelmű, őszinte szavak. Az önmagát

nagyra hivatottnak érző, a korszerű, objektív költészet megteremtésére törő művészember „háza” ég itt, de azt csupán „lírai vízzel” képtelen oltani. A szabványlíra kínálta eszköztár elégtelen a „tűzoltáshoz”, a szerelem mint magánéleti megoldás pedig legfeljebb lehetőségként merülhet fel.³⁴ A vágyott objektivitás elérésére, már műnemi adottságai miatt is, a dráma megfelelőbb formának látszik. S a következő évi nyári szünetében, 1906. augusztus végén, ugyancsak Szekszárdról küldött levelében Babits már be is számol élete első drámájának munkálatairól, mert „olyan nagy-nagy dolog ez előtttem; nem is tudom, hogyan tiszteljem magam érte; pedig a dráma egyelőre csak egy felvonásos”.³⁵ Majd rögtön ezután olyan kérdést intéz barátjához, ami, úgymond, „engem most rendkívül ingerel, – feltétlen válaszát várva: mit gondol: meg lenne-e alapítható, rövid időn belül, mai tehetségeinkkel, egy egészen sajátos jelleggel bíró (minden más nemzet modern lyrájától különböző) *modern magyar lyra*?”³⁶ S az ezzel egy időben írott verses beszámolójában is drámaírói kísérletét menekvésnek minősíti:

Szereplők? Sok félbolond – megvannak sorra mind:
Egy pesti félbolond s egy vén hisztérika,
Egy hordár – falusi, ivásnak bajnoka.
Gondolom, épp elég jó ez a társaság,
Közjük menti most az én lelkem magát!³⁷

A lírai objektivitás vagy objektív líraiság megteremtéséhez azonban a korabeli dráma is csak meglehetősen szűk és feltétlenül tágitásra szoruló kereteket kínál. Az egyáltalán számításba vehető műfajváltozatok közül a fiatal Babits először a társadalmi drámához fordul, hogy azt kísérelje meg ekkori művészi szándékaihoz és céljaihoz igazítani. „Excentrikus drámáját” már egyik legelső híradásában közvetlenül egy társadalmi regény és egy „roppant lélektanivá tett” Boccaccio-átdolgozás terve mellett említi. „A hiú ambíciókon kívül – írja 1905. október 31-én Kosztolányinak – vannak irodalmi terveim is, mint mindig. Egy társadalmi regény, mely nem lenne hosszú, de untig elég ahhoz, hogy ismerve állhatatosságomat, szinte féljek belekezdeni; byronikus beszély a renaissance korából (melyről sokat olvastam mostanában, Burckhardtot, Gobineau-t, Merezkovszkijt, Muthert) – a beszély tartalmát Boccaccionak egy novellájából meríteném, és roppant lélektanivá tenném; vagy egy excentrikus drámatervem – de kevésnek érzem erőm az előttem teljesen járatlan mezőn...”³⁸ Sem a regény, sem a beszély nem készül el, az egyfelvonásos viszont társadalmi és lélektani, objektív és szubjektív, drámai és lírai jegyeket egyaránt magán visel. A különmű jegyek egyesítésére, mint majd a későbbi próbálkozásokban is, elsősorban költői eszközök szolgálnak. Közülük is a legszembetűnőbb a középponti szimbólum alkalmazása, és annak már a mű címében történő megnevezése – jelen esetben a határozott névelővel nyomatékosított helymegjelölés:

A *Simóné háza*. A ház, amelynek megszerzése érdekében – elhibázott élete megmentésének utolsó lehetőségeként – a Pesten kallódó ifjú hazalátogat, s amelyet a gazda, az özvegyasszony – mint önazonossága maradékának végső biztosítékát – foggal-körömmel védelmez. A ház kapcsán, a társadalmi drámák szabályainak megfelelően, a szociális elégedetlenség megannyi indulata tör felszínre. A tékozló fiú szemében a ház a szegénységből való kiemelkedés egyedüli akadálya: „Ezt a házat féltik úgy? szeretik úgy? erre büszkék? erre? ezt nem engedik eladni? – Hol a parkett? Hol a villanyvilágítás? Park? Szőnyegek? – Milyen más világ! És én itt vénüljek meg! Itt. Oda csak ablakon át nézzek!”³⁹ Az anya számára egyszerűen az életben maradást jelenti: „A házam! Egyetlen vagyonom, örömöm, reményem, mindennem! Szegényt az ág is húzza. A házam! A ház, ahol az uram meghalt – a fiam született! Az egész világ az én ellenségem. Én vagyok a leg- a leg-szerencsétlenebb a világon! A házam! házam!” Pali is, a részeges hordár, akinek a lányát a gazdaasszony magához veszi, elkeseredettsége minden dühét a házra és annak tulajdonosára vetíti: „Uraknak minden szabad. Szegény ember kutya. Ezt megkeserüli. Égni fog a háza, ha felakasztanak is.” Anna, a szolgáló meg apja egyetlen biztatására, mérlegelés nélkül lángra lobbantja a szállását és munkáját adó házat.

A társadalmi ellentétek és feszültségek érzékeltetése csak a felszín; a dráma íróját a szimbólum minél több oldalú megalapozása vezérli. A választott műfaj kínálta lehetőségek kiaknázása – aktuális, érdekes és szociális érzékenységre számot tartó kérdések, illetve történet bemutatása – műhelymunkája során csak a kiindulópont. Ennél, láthatóan, sokkal fontosabb a számára az a lélektani folyamat, amelynek végeredményeként e szimbólum „körül” az elkeseredett és mindaddig elfojtott indulatok feltörhetnek. Célja már itt egy olyan jelképes és végletes szituáció kialakítása, amelybe azután behelyezheti a maga lélek- vagy sorstípusait, s az így létrehozott, szinte laboratóriumi körülmények között figyelheti és jelenítheti meg azok különös lelki rezdüléseit. Nincs tekintettel semmiféle színpadi elvárásra vagy konvencióra. Nem törődik azzal, hogy a századelőn nem akadhat olyan színház, amelyik egy egyfelvonásos kedvéért vállalkozna egy egész tűzoltó csapat mozgósítására, szintársulat, amelynek tagjai vállalnák, hogy csupán a befejezőkor és egy-két szavas megszólalás erejéig kapjanak játéklehetőséget. Nincs az a rendező, aki örömmel fogadná azt a szerzői elképzelést, hogy az érzések és szenvedélyek fokozódását a szél süvítésének, felhők és füsttömegek kavargásának erősödése, a felcsapó lángok, a tűz folytonos pattozása, sötétség és fény váltakozása fejezze ki, vagy aki az alábbi, csak költőtől származható instrukció maradéktalan teljesítésén fáradozna: „A szín mind jobban elsötétedik, a szél már hallhatóan dúdol, a faágak hajlonganak, a kert üveggömbjei barna fényűek, a sötét violaszínű ég alól szinte impozánsan villog el a Simóné háza.” Mint ahogy közönséget sem találhatni, amely a

színházról az olyan utasítás betűhű megtartását igényelné, mint például: „A szünet sokáig tart, úgyhogy a néző már nyugtalanul és feszélyezve érzi magát.”⁴⁰

A társadalmi drámának szimbolikus lélekdrámához való közelítését szerkezetileg a jelenetek számának és funkciójának megkettőzése teszi lehetővé. Már az előkészítés is két oldalról – Simóné és Anna, illetve Károly és Pali párbeszédével – történik, hogy azonnal kiderüljön a kettős, egymással ellentétes szándék. Anya és fiú „nagyjelenetében” azután a kétfajta törekvés látványosan össze is csap, de ennek a jelenetnek is – az Orvos színrelépésével – rögtön következik a párdarabja. Orvos szerepeltetésére azért van szükség, a konstruált szituáció- és alakteremtés jegyében, hogy a megelőző történetek családi és társadalmi jellege mindinkább pszichológiai, sőt patológias vonatkozásokat nyerjen. Az Orvos tájékoztató információja Simóné ideggyöngeségéről, gyakori idegrohamairól és diagnózisa Károly öröklött türelmetlenségéről és idegességéről nem újdonságértékével hat, hanem a lélektani folyamat elmélyítését szolgálja. A folyamatot egyébként a fiú visszafogott tapogatódzásai indítják el. Anyja „szép”, „igazán szép tiszta” házát dicséri, majd szagगतott, „éppen azért iparkodtam”, „éppen azt akartam közölni” bevezetésű és rendre félbemaradó, bátortalan mondatokkal igyekszik kérését előadni, hogy végül szinte parancsolóan kibökje: „Adja el a házát.” A beszélgetésben és a jelenetben ekkor „szünet” következik, hogy a tervre az anya részéről rövidesen hasonlóan kategorikus elutasítás érkezen: „De, Károly, hisz ez lehetetlen!” Ezen a ponton a szereplők és az olvasó számára is egyértelművé válik: itt valóban „a” ház a tét, amelynek a birtoklása viszont csak a másik személyiségének, életlehetőségeinek a felszámolása árán biztosítható. Az érintettektől, illetve a szerzői instrukciók formájában továbbra is érkező „delejes hatások” a mind elkerülhetetlenebb tragédia közeledését sejtetik. Simóné megbántódik, sírni kezd, Károly már „rossz régi házról”, „asszonyi szeszélyről” beszél, s a kettejük viszonyában támadt zavart a ház frissen meszelt falának durva bepiszkolódása is jelzi: „Ebben a pillanatban a kapu fölött az utcáról egy sárpamat zúdul be a szűz fehér falra, és ott szétzúzódik, nagy fekete foltot hagyva maga után.” A párbeszéd kölcsönös vádaskodással zárul, amit szavakban és tettekben egyaránt megnyilvánuló, burkolt és nyílt cselekményesség kísér. A két féltől származó, ellentétes hatások a ház védelmére, illetőleg – a dráma folyamán először – a háznak belülről történő szándékos megsértésére irányulnak:

SIMÓNÉ *szoknyájával töröli a sárfoltot a falról. Szegény, szegény házam! – Mindenki téged bánt! Észrevettek, milyen kedves vagy nekem, és most mind rád törnek!*

KÁROLY *Most is csak a házát dédelgeti! – Hogy a mennydörgős mennykű csapna már bele abba a nyomorult házába! Ököllel kitöri az egyik ablakot.*

Az említett, Orvossal folytatott beszélgetés során Károlyban a tehetetlen dühnek ez az érzete mind jobban elhatalmasodik. A házat már nem csupán nyomorultnak nevezi, de mint gyűlölete tárgyát, mint „kórházát”, „börtönét”, „kínai falát”, „siralomházát” emlegeti. Ezzel párhuzamosan, a tudatát fokozatosan hatalmába kerítő monomániával ismételteti a ház biztosításának tényét, mígnem a tűzokozás, illetve az annak nyomán remélt kártérítés vágya végső elhatározássá izmosodik benne. Az ezután következő újabb – Károly és Pali, illetőleg Pali és Anna közötti – jelenetpár már ennek a tervnek, egy más természetű rögeszmére – az elnyomottak, a nincstelenek ösztönös lázadására – építő megszervezése. A lezárás a külső eseménysor és a belső, tudati folyamat ugyancsak kettős és immáron azonos értékelése. „Egzaltált bolondok vagyunk valamennyien!” – ismeri el Károly, s ezt a színre érkező járásbíró csak megerősíteni tudja: „Bolond a fia is, mint az anyja.” A dráma utolsó, csaknem szó szerint megegyező két sora pedig – a tűzoltó főparancsnok utasítása és az Orvos azt kísérő reflexiója, a kétféle „tűzoltásra” való utalás – önmagában is hű kifejezője a mindvégig tapasztalt alkotói törekvésnek: a társadalmi dráma realitása és a lélekdráma szimbolikussága ötvözésének:

MAJOR Oltsátok! – Vízet!

ORVOS *gondolkodva*. Vízet! Több hideg vizet!

A két, egymással természeténél fogva össze nem illő drámai szemlélet- és beszédmód ötvözésével, az eredményt látva, a szerző sem lehetett teljes-séggel elégedett. Erről kézirata tetejére jegyzett személyes ítélete árulkodik is: „nagy baj a költőnek, ha megunta teremtett jellemeit maga is...”⁴¹ Próbálkozása feltétlen érdemének könyvelheti el – 1906. október 27-i, már Szegedről küldött levelének öntudatos kijelentése a bizonyosság rá – a társadalmi dráma hagyományos eszköztárának lírai-lélektani elemekkel történő gazdagítását: „Én legalább írtam egy hosszú modern drámát, amelyben végig egyetlen mondat sincs befejezve s a rhapsodikus urak és hölgyek csupa csonka sentenciákban jajgatnak!”⁴² Művével szembeni elégedetlensége mindazonáltal joggal fakadhat annak felismeréséből, hogy minden igyekezet ellenére története és alakjai túlzottan reálisak-naturálisak maradtak. A formálódó drámaeszménynek egyelőre csak részlegesen sikerült megfelelni. A konkrét helyhez és személyekhez kötődő, nagyon is valóságos falusi életkép és annak közege nem bizonyul alkalmasnak az emberi sors, a lélek egész folyama egyetlen pontban, képként való megjelenítésére. A kisszerű, hétköznapi figurák, célkitűzések, motivációk túlságosan súlytalanok ahhoz, hogy olyan, az elképzeléshez igazodó lélek- és sorstípusokká váljanak, akiken keresztül a modern ember saját lelkét és líráját megszólaltathatja. Kapcsolatukban, viszonyuk változásaiban a külső, aktuális eseménysor szerepe, a

tendenciózus-szociális jelleg mindvégig érezhető, s nehezen engedi a lélek mélyén zajló lökés- és érintésszerű delejes áramok, oly fontosnak gondolt érvényesülését. Mindezekből következően az eszményi, a belső vagy bensősült drámai forma megteremtése, a finom, láthatatlan, megfoghatatlan dolgok költői, szimbolikus ábrázolása csak részleteiben valósulhat meg. A választott téma és műfaj ellenáll az eredendően lírai és lélektani közelítésnek.⁴³

A literátor

Új egyfelvonásosával Babits a kor drámaírása által kínált másik, követhetőnek látszó műfajjal, a történelmi drámával próbálkozik. Bármennyire különbözzék is téma, alak és nyelvezet, valójában e kísérletével ismételten ugyanazt a személyes és drámatárgyat dolgozza fel. A jelenbeli hétköznapi világától eltávolodva, most egy neves irodalomtörténeti személyiséget és annak tragikus életmozzanatát hívja segítségül, hogy korábban megismert drámai léthelyzetét, önmegvalósítás és boldogság elérésének vágyát és reménytelenségét, az objektív líraiság művészeteszeménye jegyében, ezúttal a történelmi dráma keretei között fogalmazza meg.

Kazinczy nevét már első drámája megszületéséről tudósító és a modern magyar líra megteremtését sürgető levelében is megemlíti. „Kedves Kazinczym! – szól a Juhász Gyulához intézett megszólítás – (mert Ön az én Kazinczym és a legszakabb férfiú, és ha mozgalmi férfiúnak még ma kisebb is, poétának mindenesetre nagyobb, mint amilyennek a széphalmi szentet a hivatalos irodalomtörténet tartja – ámbár én többre becslöm őt a hivatalos irodalomtörténetnél).”⁴⁴ 1913-ban, *Magyar irodalom* címmel készített áttekintésében ezt a különvéleményét részletesen ki is fejti. A nagy nyelvújítót az első világirodalmi távlatokban gondolkodó művész és irodalmi vezér szimbólumának nevezi. Mint írja, „az ő alakja azokhoz tartozik, akik apró nemzetek közé elszórva is, a világirodalom nagy egységének tudatosságát reprezentálják. S e tudatosság nélkül az egység nem is volna egység. Ebben áll Kazinczy világirodalmi jelentősége: új fejezetet adott ő a világirodalomhoz azáltal, hogy teljes tudatossággal és a legkomolyabb igényekkel bejelentette egy új vagy újraszülető irodalomnak csatlakozását. A magyar irodalomnak eleven világirodalmi lelkiismerete volt, s éppen ezáltal lett nagy nevelőjévé: mert a legjobb nevelő a lelkiismeret.”⁴⁵ Ennek a magyar irodalmat világirodalmi áramokhoz kapcsolni akaró, nagy formátumú egyéniségnek a „lelkiismereti” konfliktusa, a kicsinyes és gáncsoskodó környezettel saját önkitaljesítése eléréseért vívott belső küzdelme megfelelő drámatémának ígérkezett a tízes évek Babitsa számára.

A téma- és műfajbeli eltérésen túl, a két egyfelvonásos szándék és eredmény, szerzői elképzelés és tanulságok szempontjából sok rokon vonást mutat. Azonos például már az alapszituáció: a jussát követelő és ezért özvegy

anyjával szembekerülő fiú összeütközése. Visszatérnek jól ismert motívumok is: a családi köteléktől való szabadulás és az anyagi függetlenedés igénye; magányos, szabadságában, önmegvalósításában magát korlátozott-nak érző hős; a család és a világ fojtogató légköréből a szerelem-házasság révén való kitörésnek a hite; ellentmondással terhes férfi-nő, anya-fiú viszony; idegi terheltség, rögeszmés eltökéltség, meglepő gesztusok; a megszólalás, az önkifejezés nehézsége. A megformálásban is több ismerős megoldást találhatunk. Ilyen a jelenetek megkettőzésének, illetve az egyes részek cselekményességgel történő lezárásának gyakorlata. A Maris gyógyulásához nyújtott segítség tényét például Szentgyörgyi és a Nagyasszony, valamint Szentgyörgyi és Ferenc értelmezésében is megismerhetjük, a következmények pedig a költő és a főorvos, illetve a szobalány közötti beszélgetés nyomán derülnek ki. Az első rész azzal zárul, hogy az önmagából kivetkőző Nagyasszony „tépi, üti” a fiatal lányt, akit a színre érkező hajdúk a tömlöcbe zárnak. A második részben a vendégektől elszenvedett megaláztatásokat előbb Döme rajongó, majd Sophie megértő szavai ellensúlyozzák, hogy végül a csók és a nagyasszonyi „ellágyulás” adjon feloldást. Ilyen, a korábbi drámánál is alkalmazott megoldás az átfogó szimbólum több, jelképes helyzetet-tárggyal történő megalapozása is: például a börtön- vagy szégyenpad-metafora szerepeltetése. Maris tömlöcbe juttatása azért szükséges, mert a Ferenc szemére vetett egyik visszatérő vád a hétevi raboskodás, a börtönviseltség bélyege. A főszereplő is úgy jellemzi a helyzetét, mint akinek a „test rabságáért lélek rabságát kelle megcserélnie”, vagy később: „Ach, ez a lélekbeli számkivetettség rosszabb Kufsteinnál!” S elhatározásának megfogalmazását is a tömlöcből való igazi szabaduláshoz hasonlíttja: „Hála! fölszabadultam immár, most jöttem ki tömlöcből igazán, nem akkor, mikor a porkoláb fölnyitá ajtómat.” A Sophie-ban formálódó sorsközösség-érzet is a börtönlét megélésének azonosságából fakad: „S hogyne érteném, Ferenc? Ki magam is ama sötétségben szenvedek, amelyet beszéllez – [...] Ó, Ferenc, s nem vagyok-é én is rab és elhagyott? s elhagyottabb nálad, mert csak leány?” A szégyenpad-játék funkciója sem egyszerűen az, hogy a főszereplőnek kelljen a kör közepére tett ülőalkalmatosságon helyet foglalnia, hanem hogy – újabb megszégyenítésként – az ellene felhozott, ugyan játékosan előadott, ám nagyon is komolyan gondolt vádakát végig kelljen hallgatnia:

KRISZTINA *megáll Ferenc előtt.* Felséges király! sok a szégyen! sok! [...] No, csípje kánya, egyik azt mondja: szégyen a királynak, hogy olyan németes; másik azt mondja, szégyen, hogy nincs bajussza; harmadik, szégyen, hogy vén legény léte re még mindig nem kapott feleséget; negyedik, szégyen, hogy a szép cselédek után jár. [...] Ötödik: szégyen, hogy annyi haszontalan leveleket írkal.

Az elhatározás érlelődésének belső, lélektani folyamatát az időben előre- és hátrafelé utalások, az azonos vagy hasonló szófordulatok vissza-visszatérő ritmusossága érzékelteti. Rendre előfordul például a juss kikérésére vagy a nőülésre vonatkozó, hol biztatásként, hol az elmaradás miatti szemrehányásként megfogalmazott észrevétel. A „Franci rigolyáira”, fogyására, gyermeki vagy éretlen voltára, gyenge fizikumára, „halaványságára” és ama, börtönből hozott fogyatékoságára, dadogására is többször történik utalás. A reflexiók és önreflexiók, származzanak a főhőstől, tisztelőitől vagy ellenfeleiktől, ellenségeiktől, mindig az ő személyére és az általa képviselt literátorságra vonatkoznak. Az anya először csak a „jóravaló foglalkozás” hiányát, a „héjjabavalóságokkal” való értelmetlen és haszontalan foglalatosságkodást teszi szóvá, később már Ferenc „ritterkedő frázisairól”, „dibdáb poétaságairól” beszél. Ehhez csatlakozik azután az öreg vicispán, aki „éhenkórász neumódikat” és „finomkodó, nyálas poétákat” emleget. Végül a családtagok már férfi, magyar és literátor voltát is megkérdőjelezzik. „No hisz, aki még saját magát sem átallja lefesttetni a bécsi piktorral; de nem is magyar ember lett mán ebből; mert magyar nem lehet illy elasszonyosodott” – fakad ki József, s még hozzáteszi: „S nem átallod-e minden kóválygó literátort anyád házába csődíteni?” A Nagyasszony maga is megerősíti ezt a megállapítást – „de aki vén léttére es mindig deák marad, s ilyen vén deákokkal barátkozik; nem ember az ollyan!” –, sőt megtoldja az anya- és testvérgyilkosság vádjával. László meg nemes egyszerűséggel annyit mond: „Csakugyan megérdemlenéd a tömlöcöt, te ateista! konspirátor! hazaáruló!” Ezzel szemben kezdetben csak a főorvosnak a literátort, az irodalom és a nyelv védelmezőjét és a „szentelt hazafit” dicsérő szavai állnak, amelyeket ekkor még az érintett is elhárít. Döme fellépésével azonban az elismerés és a támogatás érvei is távlatot és megerősítést nyernek, hiszen a költőt „hazánk Orpheuszának” nevezi, majd kiegészítésül tudatja vele a közös óhajt: „tiszteleged, Barátom, minden igaz Hazafi, s várakozó nézéssel tekinti képedet.” A reflexióknak és önreflexióknak ez a sorakoztatása és egymással való folyamatos ütköztetése végezetül a főszereplő felfogásában fordulatot idéz elő. Hirtelen elszánással és az addig rá a legkevésbé sem jellemző, ellentmondást nem tűrő határozottsággal – „De most már nem tudom ezt túrni tovább, s nem is fogom túrni; mert egyre bántanak, magamat s barátimat; s én sem születtem arra, hogy a familiának csihesse legyek” – egyszerre követeli jussát, megkéri Török Sophie kezét és öntudatosan felvállalja a literátor szerepet. A darab végén elhangzó, nemes pátozzsal teli beszédével egyenesen magán- és közéleti, illetve irodalmi programját hirdeti meg, a személyisége lényegét kétségbe vonó érveléssel szembeszállva férfi, szabad és poéta voltára hivatkozik. Felszólítására pedig a ház asszonya, ezt megelőző törekvéseiből és hozzáállásából ugyancsak egyáltalán nem következő, egyetlen mondatnyi „ellágyulással” válaszol:

FERENC *összecksókolja*. Angyal! megmentő, pokolbul kihozó angyalom! – Bányátskán fogunk lakni – nem, nem Bányátskán! Széphalmon: mert ez léssen a neve! Jussom az, és Asszonyám kiadja. Nékem a Természet minden zugolyái közt ez nevet leginkább. Itt fogják életemet vidítani a csöndes Eráto és a te szemed. Nem fogok a világgal törődni, de édes Hazánknek és nyelvünknek törekszem használni magamban, úgy ahogy én gondolom üdvüket, nem hallgatva senkire, mert férfi vagyok, és szabad és poéta! S hiszem, hogy áldani fog még a maradék. Asszonyám! adja áldását fiára s leányára: mert nem akarnak ők rosszat.

NAGYASSZONY *ellágyulva*. Hiszen én mindig szerettem a Zsófit!

A két egyfelvonásos szerkesztés- és alakításmódjában tapasztalt azonosságok után a drámának ennél a végső pontjánál markáns eltérés mutatkozik. Korábban a lezárást a külső eseménysor és a belső, lélektani folyamat jelképes összekapcsolásának szándéka jelentette. A lélek belsejében zajló folyamat mind eltökélettebbé, megállíthatatlanná, rögeszméssé válását, ha dramaturgiai teljességgel még nem megnyugtató módon is, a tűz metaforája és a kettős tűzoltásra utalás áttételes, jelképes zárata követte. Amennyire a választott műfaj reális-naturális közege egyáltalán lehetővé tette, a két folyamat kiteljesítésére, kiteljesedésére történt kísérlet. Az itt szereplő megoldás viszont csupán a külső eseménysor, a mese szintjén ad – igaz, enyhülést jelentő – lezárást, s az így, a darabtól mintegy függetlenedve, legfeljebb a szerzőnek az adott élethelyzetben számára olyan lényeges bizakodásáról, titkos reményéről tanúskodhat. Nem kiteljesedés következik be, hanem fordulat. A konstruált helyzet és alakok, a reflexió- és önreflexiósorok azonban ilyen mérvű és ráadásul kettős lélektani fordulatot nem hitelesíthetnek. Téma és műfaj, illetve alkotói törekvés, ha lehet, még élesebb ellentétbe kerül egymással.⁴⁶

Laodameia

A sorstragédia esetében témát, végletes szituációt, lélek- és sorstípusokat Babits készen kap a görög mitológiából, közvetlen inspirációt Swinburne modern feldolgozásától, az *Atalanta in Calydon* című drámától.⁴⁷ Swinburne művét a Nyugatban, 1909-ben közzétett tanulmányában „a leggörögbb angol tragédiának” nevezi, abban antikvitas és modernség, drámaiság és líraiság egységét értékeli: „A görög tragédiák fátuma a skót balladák félhomályába borult, s a nemes görög nevek szomorú zengést nyertek a frissen hajlított angol ütemekben. S a végzetes szépség, a végzetes élet gondolatai megmozdíthatták a költőlélek méhében *Atalantát*, a leggörögbb angol tragédiát.”⁴⁸

A *Laodameia* hiteles keletkezéstörténetét, Szilasi Vilmosnak köszönhetően, szerencsére magától a szerzőtől ismerjük: „Fogaras, 1910. tavasz. Pár nap mezőn sétálva, és szobában járva is. Az első gondolat ötletszerű Protesilaos-versemből, amelynek gondolatait Lukianos pár sora adta. Az első jelenet azonnal megvolt, s még az este meg is mutattam. Swinburne Atalantája a karénekekre hatással volt. Homérosz összes idevágó helye. Sappho, Horatius, Aischylos.”⁴⁹ A művet tehát lényegében ugyanaz a lelkiállapot és élmény hívta életre, mint a szintén e témát feldolgozó és a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötetben megjelentetett *Protesilaos*t. A szándékról pedig a szonett-sorozat másik darabja, a *Szonettek* című vers záró tercijében árulkodik: „Ki hajdan annyi szívek kulcsa voltál, / Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet, / erősen, hogy csak rokonom nyithassa.” A fogarasi tartózkodás időszakájában vagyunk, amikor az író, mint azt Rába György találóan megállapítja, „a feléje áramló rokonszenv, baráti gesztus és írásbeli elismerés ellenére is tragikusnak érezte költői föllépését és következményeit”.⁵⁰ A tragikus és zaklatott lélekállapot szempontjából megfelelő anyagnak látszhatott a *Laodameia*-témakör. A személyes és feszült jelleg érződik már a *Protesilaos*-szonett megkomponálásán. Ezt tükrözi a gyakran felforgatott szórend, a szonett-hagyomány követelményét messze meghaladó ellentét-sor szerepeltetése, a felfüggesztett és szándékosan tompított rímelés, a verselés nyugtalan lüktetése, a kevert vagy ötvözött versmérték alkalmazása stb. Az élmény személyessége csaknem szétfeszíti a zárt versformát, a lírai megközelítés ez esetben is szűkösnek bizonyul. Ismételten Rába Györgynek kell igazat adnunk, aki szerint „A *Holnap* viszontagságaitól szenvedő munkatárs lelkéből lelkedzett téma [...], a személyes indítók és az álarcos versmagatartás is kevésbé forrt össze a versben”.⁵¹ Ennek következtében a személyes mondandó a mű közepe táján megformálatlanul, nyílt, közvetlen vallomásként hangzik el:

... – Mint egy isten
vágynék én is vészes partra első lépve halni meg.

Nincsen engem aki aztán várna három szép órára,
akiért az alvilágból újra halni visszajárnék
(kit e földön megszerettek, mindörökre visszajár;)

Nem lesz nékem Láodamejám, nem vár engem senki már...

A megformálás viszonylagos sikertelensége indokolhatja, hogy nem sokkal ezután Babits más formában újra megpróbálkozik a téma feldolgozásával.⁵² S ez a tény ad magyarázatot arra is, hogy a drámakísérletben miért változtatja meg a cím- és főszereplő személyét. A *Laodameiát* ugyanis nem egyszerűen a mitológiai történet interpretálásának szándékával vagy megoldandó feladatként, mesterségbeli felkészültsége kipróbálásaként írja, mint

azt a kortársak közül többen feltételezték. Ha pusztán ez lett volna a célja, akkor Protesilaos alakja és konfliktusa drámabeli hősként és kollízióként ideális lehetett volna a számára. Születhetett volna egy klasszikus drámai szabályoknak pedánsan megfelelő, az antik tragédiák mintájára készült, lényegében véve anakronisztikus mű.⁵³ Vállalkozása azonban a mesterségbeli próbatétel teljesítésénél jóval többre irányult: a Protesilaos-vers „belső lírai mondanivalóját” akarta továbbra is kifejezni, s ahhoz az ekkortájt meggyőződéssé izmosodó drámaeszmény követése, illetve a szimbolikus lélekdráma formai kerete alkalmasabbnak ígérkezett. Az ellenben megkövetelte, hogy a tragikus sorsát önként vállaló trójai hősről áttevődjék a hangsúly az itthon maradottak kevésbé látványos, de nem kisebb hőfokú, személyes tragédiájára. A dráma középpontjába ezért kerül a hőstett miatt fiára büszke, ugyanakkor fia elvesztését sirató, elkeseredett apa, s még inkább a férjéért és szerelméért minden áldozatot vállaló fiatalasszony kevésbé nagy közösségi érzéseket keltő, a lélek belsejében zajló hősiessége.⁵⁴ Az eredmény pedig, s ezt korábban már említett tanulmányában Lengyel Menyhért azonnal és jó érzékkel észre is veszi, „kitűnő és megrendítő tragédia és – engem ez a szempont érdekelt a legjobban – nagyszerű színpadi feladat, amelynek megvalósításához előbb-utóbb el kell érkeznie a magyar színjátszásnak. Az újabb magyar literatúrában, amely az effajta kísérletekben különben sem igen gazdag, nem is tudom párját. Nehéz is volna párját találni, mert Arany óta kevés olyan művésze akadt a versnek, mint Babits, aki azonban ezt a tragédiát nemcsak mint formaművész alkotta meg nagyszerűen, hanem egészen különös módon és módszerrel olyan alattomos drámai áradást rejtett el benne, mely valóban az eget ostromolja.”⁵⁵ Babits művéhez a századelő magyar irodalmából legfeljebb Füst Milán *Objektív kórusát* és *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiáját⁵⁶ vagy Weöres Sándor későbbi oratóriumdrámáját, a *Theomachiát* társíthatjuk.⁵⁷ Az európai drámairodalomban azonban számos rokonát találjuk. Ha csupán az egységes világnézet hiányát valamely klasszikus téma újrafeldolgozásával, -értelmezésével pótolni akaró, sok esetben a klasszikus tragédiák felépítését egyéni módon követő kísérletekre utalunk, a teljesség igénye nélkül is olyan alkotókat és alkotásokat említhetünk, mint Hugo von Hofmannsthal *Elektrája* (1904) vagy *Ariadné Naxosz szigetén* (1912) című szövegkönyve, Jean Cocteau *Antigone* (1922), *Orpheusz* (1926) vagy *Bakkhosz* (1951) című művei, Jean Giradoux *Amphitryon 38* (1929), *Trójában nem lesz háború* (1935), *Elektra* (1937) című drámái vagy Jean Anouilh *Eurüdikéje* (1942) és *Antigonéja* (1943). A *Laodameia* mint a lírai vagy lirizált dráma modell (-műfaj) megteremtésének kísérlete pedig olyan jegyeket visel magán, mint amilyenek – Egri Péter összefoglaló dolgozatának megállapítását idézve – „Ibsen első (*Brand*, *Peer Gynt*) és harmadik (*Vadkacsa*, *Ha mi holtak feltámadunk*) korszakában, Strindberg, Maeterlinck, Hofmannsthal, Csehov, O’Neill vagy Tennessee Williams drámaiban megfigyelhető”.⁵⁸

A *Laodameia* a főszereplő címszereplővé avatásával, a mitológiai téma és drámai nevek alkalmazásával, a szerzői instrukciók mellőzésével a klasszikus tragédia hagyomány alaki-formai keretét használja. Szerkezete jól elkülöníthető, bár az írásképpen felvonásokra, szakaszokra nem tagolódó öt egységre oszlik; az expozíció–kibontakozás–tetőpont–katasztrófa–epilógus kompozíciós renddel is a görög tragédiák hagyományát követi. Benne a nyitó prologosz (a főhős monológja vagy két színész dialógusa), a kar bevonulása (parodosz), illetve az epeiszodionok (párbeszédes jelenetek) és a sztaszionok (állva előadott énekek), valamint az előadást záró exodosz (a kórus kivonuló dala), ha némiképp módosított formában is, szintén jelen van. Cselekményvezetése is egyenes vonalú: a valós tényeknek a főhős általi megsejtésétől, a sejtés megerősítésén és az elhatározáson át vezet a tragikus lezárásig. Formailag mindez egy álmon és az álom beteljesülésén, illetve egy lírai monológon és annak katartikus-epilogikus feloldásán keresztül valósul meg. A drámaszöveg műves kimunkáltsága, költői eszközökkel gazdagon díszített jellege ugyanakkor a görög drámaforma dramaturgiájának felfokozását eredményezi.⁵⁹ Ez a felfokozás-felfokozódás már az egyes részek belső felépítésénél tetten érhető. Minden egyes részben a szereplők szoros értelemben vett dialógusát, sajátos és ismétlődő rendben, a kórus lírai kommentárjai követik, illetve epodoszai zárják. Kivétel a „címszereplő nélküli” utolsó, a feloldást-feloldódást szolgáló egység, ahol a kórus és Iphiklos párbeszédének csupán a kar összefoglalása vet véget. A cselekmény egyenesvonalúságát, a jelenetek szigorú ok-okozati egymásból következését időnként látszólagos következtelenségek bontják meg. *Laodameia* indító álmának tartalma például az olvasó-néző előtt csak a harmadik részben bomlik ki. A Hírnök sejtést megerősítő híreit Iphiklosnak és nem a címszereplőnek mondja el; *Laodameia* legközelebb mégis e tények biztos tudatában lép színre. A tragédia bekövetkezése pedig, noha a főhős negyedik részbeli rövid felkiáltása már sugallja, az olvasó-néző számára az utolsó részben válik teljes bizonyossággá.⁶⁰

Az egész művet, illetve az egyes részeket rendkívül gazdag utalás- és motívumrendszer hatja át. A tavasz, az Artemis-Aphrodité-kép, a vér és szerelem, élet és halál, véres álom és végzet, rémes est és denevér motívumok rendre visszatérnek, és a negyedik rész tetőpontján szinte összegzésszerűen egymásba is fonódnak. *Laodameia* nagymonológjában előbb a második rész antistrófájának két motívuma, az este és a denevér tűnik fel. A denevérkép később, apró módosulással, szó szerint „felel egymásnak” mintegy negyven sornyi távolságból. De a rémes éjszaka képe is többször felbukkan. A szerelmével találkozó főszereplő azt egy pillanatra szépnek látja („Nézd, feljött a holdvilág: / arany kísértet... Mily szép az éj!”),⁶¹ később a kar, a tragédiát előlegezve, ismét rémes éjről beszél. „Szörnyű, szörnyű dolgokat élünk, / szörnyű, szörnyű éjeket érünk”; „félek, félek, mit hoz az éj még?” – ismétli

kétszer is, egymástól megint több sornyi távolból a Lányok kara. „Iszonyú, amit ma láttunk, / iszonyú, amit ma várunk, / iszonyoknak éje lesz ez” – csatlakozik a Fiúk kórusa is, s e kifakadást majd a kar ismétli meg az ötödik részben. „Rémes, véres éji szerelmet”, „rémes, véres bús szerelemmel” – mondják a Lányok, s ezzel – a harmadik rész antistrófájában megelőlegezett módon – a vészterhes est, a szerelem és a halál képei összeolvadnak. A vér a monológ vezérmotívumává lép elő. Laodameia összefüggő szövegrészének a Protesilaos megszólalásáig tartó 121 sorából 25 alkalommal szerepel önállóan, szóösszetétel tagjaként (vérhalállal, bárányvér) vagy melléknévi alakban (véres, vértelen), s még ennél is nagyobb azoknak a soroknak a száma, amelyekben közvetve jelenik meg. A motívumoknak és utalásoknak ezt az egész művön végigvonuló terjeszkedését számos, szóról szóra vagy grammatikai szerkezetében egyező sor(részlet) ismétlődése kíséri. A monológ első nagyobb egységében ilyenek Laodameia kétszer feltűnő, korábbi tavaszokra emlékező sorai, illetve azonos sorkezdetei („Csüggetek. Be más / volt hajdanán az ilyen este tavaszon. / Hős férjem eltakarta vállamat...”; „Csüggetek. Be más, be más volt hajdanán, míg férjem ébren őrizett!”). A második nagyobb egységben ilyenek a megjelenő halott árnyakat elhessentő, egyben a szöveget szabályos részekre tagoló részletek („hess, néma árnyak!... hess, szomjas árnyak! hess, szomjas árnyak... hess, szomjas árnyak! jöszte, édes szomjas árny... meleg tenyéből – édes, szomjas bús madár”) stb.

A belső szerkezet aprólékos kimunkálása, a gazdag utalás- és motívumrend, az ahhoz kapcsolódó szövegismétlések, kiegészülve a kardalok változatos és bravúros verstani-ritmikai megoldásaival, az eredeti és fordításirodalmi példákra való burkolt hivatkozásokkal, rájátszásokkal a dialógus líraiságát és erőteljes belső dinamizmusát erősítik.⁶² Összességükben hozzájárulnak ahhoz, hogy a klasszikus tragédia adott alaki-formai kerete alkalmassá váljék egy feszült lélektani folyamat költői erejű megjelenítésére; végső eredményét tekintve: egy klasszikus hagyományokban mélyen gyökerező, ugyanakkor a századelő drámai törekvéséhez érvényes módon kötődő, korszerű műforma létrejöttéhez.⁶³

A második ének

A *Laodameiával* csaknem egy időben elkészülő mesedráma, *A második ének* még egyértelműbben mutatja azokat a személyes és alkotói indítékokat, amelyek a tízes évek Babitsának sokat emlegetett „belső lírai mondanivalóját” meghatározták, s amelyek, többek között, a drámaformával való kísérletezésre készítették. További adalékot szolgáltat egyúttal ahhoz a pályatársi lelkesültséghez is, amellyel az író Balázs Béla fellépését fogadta. *A második ének* pásztorfiú–királylány párosa például kétségtelenül rokona *A kékszakállú herceg vára* férfi–nő kettősének. Megfelelésük különösen megmutatkozik a

férj kitárulkozását kérő-könyörgő-követelő asszonyi gesztusban vagy a hét lakattal lezáruló ajak jelképében.⁶⁴ De Babits és Balázs törekvései más szempontból is sok hasonlóságot mutatnak. A modern lélektaniség kifejezésére használt ősi mesei, mondai, balladai elemek, amelyeket Balázs olyan új műfajokban próbál ki, mint a táncjáték (*A fából faragott királyfi*), a bábjáték (*A halász és a hold ezüstje*) vagy az árnyjáték (*A fekete korsó*), jelen vannak Babits mesejátékában is. Elég talán a helyszínre: Meseországra, az alakokra: a világ végére, Óperenciára vágyódó pásztorlegényre vagy a kíséretétől elkalandozó királyra, a próbatételre és a jutalomra (a királylány keze és a fele királyság), a három király fellépésére és a hármaskürt szó megszólalására utalni. Ezzel szoros összefüggésben, a Balázs drámafelfogásában oly nagy szerepet játszó új kifejezőeszközök, mint a szimbólumok, a hang- és fényeffektusok, a gesztus és a tánc, Babitsnál is meghatározó jelentőségűek. Gondoljunk a vihar, a papagáj vagy a furulya jelképes szerepeltetésére; a vihar, a szél, a mennydörgés érzékletes, a főszereplő lelkében dúló „viharral” e drámában is együtt rezdülő megjelenítésére; a történet különleges háttérét nyújtó és a verselésbe is bele-belejátszó kecskemekegésre, békabrekegésre vagy szüpercegésre, valamint a tenger habjainak megszólaltatására.⁶⁵ Emellett külön érdemes megvizsgálni a cselekmény rejtett dramaturgiai vázát alkotó, ugyancsak jelképes értelmű színkezelést is. A történet első része – már a címe is: *Az aranyszörű kecskék* – csillogóan tiszta, aranyozott színvilágával hűen tükrözi a tájjal, a világgal összeforró, azt a maga teljességében megénekelni akaró pásztor idillien harmonikus lelkivilágát. A második részben mindezt, a királyi udvartartás, az irodalmi torzkép és a királylány lelki sérültségének érzékletesebbé tétele érdekében, a fekete és a fehér szín kontrasztja váltja fel. Ezt vörös és fekete még élesebb színellentéte követi, ami a próbatételben megjelenő élet és halál, szerelem és halál kettősségének a kifejeződése. Majd a pásztor elnémulásával, a világtól való megundorodásával az uralkoró színárnyalat, jellemzően, a sötétszürke lesz, amit a befejező részben – a második ének kudarcával, az egyetlen és végső lehetőségként vállalt közös halállal – a szürke és a „csudálatos sötétség” teljesít ki. Míg a lezárás, újabb szép jelképként: a kezdetben aranyosan csillogó szőrű nyáj már megfakulva, célját veszítve rohan a tengernyi vízbe.

A többszörös áttételt megengedő mesedramai forma⁶⁶ megválasztásában, ezeknek a különleges és újszerű drámai eszközöknek és megoldásoknak a kipróbálásán túl, a *Laodameiá*hoz hasonlóan, fontos személyes mozzanatok is szerepet játszottak. Több nyilatkozat, levél, visszaemlékezés tanúsítja, hogy milyen életre szóló sebeket jelentett Babits számára *A Holnap* antológiabeli szereplésnek és első két verseskötetének a kritikai fogadtatása, különösen „fekete versének” gúnyos-gúnyolódó megítélése. Ennek ismeretében nem lehet véletlen, hogy művének éppen a második, tehát az aktuális irodalmi vonatkozásokat leginkább tartalmazó részét a feketeség uralja. Az itt újra

előszeretettel alkalmazott szerzői instrukciókban a fekete szín használatát egyenesen a túlzásig fokozza: „Nagy terem. Két oldalt nagy fekete ajtók s óriás fekete keretű tükrök szakítják meg a fekete kárpitok sorát. A fényes padlón fekete szőnyegek...”; „A fehér kéz újra megjelenik, és a fekete kárpit széthúzódik...” Az irodalom világának ez a sötétben láttatása a szándékainak félreértése, a verseit fogadó értetlenség miatt érzett elkeseredés következménye. Forradalmárnak kiáltották ki, pedig csak a szokványos szalonköltészettel és epigonizmussal akart szakítani. Egy zajos irodalmi-irodalompolitikai küzdelem kellős közepébe csöppent, akarva-akaratlanul is olyanokkal egy csoportba, akikkel, hite szerint, sok mindenben nem érthetett egyet. A nagyközönség elé kilépett, zárkózott ember a visszajelzésekből önmaga teljes félreismerését konstatálhatta. Rába Györgyöt idézve: „Neki is megvolt a maga »duk-duk afférja«, csakhogy, amíg Ady a föllobbanását kurucosan kilovagolta, Babits a magáét elfojtotta, de parazsa költészetén átégett. [...] Akárcsak mesterének, Aranynak a lelki sebei, az övéi sem hegednek, inkább üszkösödnek.”⁶⁷ Tudjuk, hogy Arany János is legszemélyesebb, legkeserűbb művészi megnyilatkozásait a világ elől elzárva, *Kapcsos Könyvébe* vagy a balлада áttételt engedő, egyszerre objektív és szubjektív formájába rejtette. Az elvi-elméleti megfontolásokon és a műnem formakérdései iránti vonzódáson túl Babitsot hasonlóképpen emberi-magánéleti motívumok (is) készíthették a drámaíráshoz. *A második ének* kiadásához, miként a *Laodameia* előadásához, ezért sem járulhatott hozzá.⁶⁸ E megfontolás készíti arra is, hogy az ugyanabban az évben írott, *Ady Endrének* ajánlott versét majd csak negyedik kötetébe vegye fel. S így tegyen a még 1908-ban, a *Holnap* megjelenésének esztendejében készült költeményével, a *Palinódiával* is, mivel az „az új magyar líra első hazai, sok divatforradalmár tülekedése közt, kétségekben és kedvetlenségekben született”.⁶⁹ A személyes izzás, minden esetben úgy érezhette, a lírai vagy mesedramai formai keret áttétele ellenére is túlságosan átsüt a lapokon. Az elfojtott „duk-duk affér” hatása valóban nyilvánvaló a kettétört furulya jelképében, a pásztor dalának elnémulásában, a „most már a világtól undorodom torkig” kifakadásában vagy az „apám, ez a világ megöli a lelket” felismerésében, de legfőképpen az ítések és költők megsemmisítő torzképében. Utóbbiban mintha a szintén ekkori, éppen *Arany Jánoshoz* címzett, *Egy megzavart verselő a XX. században* alcímet viselő szonett szextettjének seregélye elevenedne meg:

S kiáltanak: Nincs benne tűz, sem érzés!
nem takart seb kell, inkább festett vérzés!
és jönnek az új lantosok sereggel,

sebes szavakkal és hangos sebeikkel:
egy sem tudja mit mond, de szóra bátor,
magát mutatni hősi gladiátor.

Fellép itt a szalon-szociológus csakúgy, mint a stréber művész. Mond egy nagyot puffanó megjegyzést a népies, a klasszikus, a humoros, a modern, a konzervatív, a realista. Egyformán nevetségessé teszi magát a művészies, az idealista, a lírikus és a l'art pour l'art hívő. Egy-egy különszámot mutat be Don Guriga, a költő-zsonglőr, a súlytalan költői tárgyakkal egyensúlyozó Turpi törpe, a levegő-semmit simogató Új Don, a filozofikus „mélységekbe” komolykodóan alászálló Zéta Éta Théta és a hajlékonyságával és sebeivel kérkedő kaucsukember. Többen keresték ezeknek a karikatúráknak az életbeli megfelelőit. Felfedezni vélték Babits ironikus önarcképét, Szép Ernő, Kosztolányi, a teozófus Schmitt Jenő és Ady alakját. A tagadhatatlan egyezések ellenére mégis pontosabb talán, ha e lesújtó arcképsorozatnak általánosabb jelentést tulajdonítunk. A királyi udvartartás, a tudóskodó orvosok, a magukat kellett és felszínes műpártolók rajzában és a művészparódiákban az irodalmi életet addig elérhetetlen távolból és áhítattal figyelő, s most hirtelenjében a közelébe került, abban mélységesen csalódott ember elkeseredését és költői elégtételét látjuk.

A másik fontos személyes mozzanat, ami a mesejáték megszületésében – és feltehetően kiadásának elmaradásában is – szerepet játszott, a fiatal Babits még közvetlenebb érzelmi-életrajzi vonatkozása: az Emma- és a Kiss Böske-élmény, illetve a fogarasi magány és számkivetettség-érzés.⁷⁰ A cukrászda felszolgáló kisasszonyával és a tizenhét éves harmadfokú unokatestvérével szövődő, gyorsan záruló, felemás kapcsolatai hosszú időre meghatározó élményt jelentenek a számára, s közvetve-közvetlenül számos ekkortájt született versének ösztönzőivé válnak. Érzelmi válságáról már a *Herceg*... kötet néhány darabja is (*O lyric love; Beloved, o beloved; Sugár*) hírt ad, a *Recitativ*-ban pedig már az ennek az élménynek a jegyében készült versek egész ciklust alkotnak. Ezekben a költő, az *Egy rövid vers* mottóját idézve, „saját lelkét szólítja meg”,⁷¹ a *Szerenád* ajánlásával: „kedvese szépségét dicseri, és a saját szomorú bujdosásait és egyéb bánatait igen keserüli”.⁷² Az élmény hatása érvényesül *A második ének* pásztorának és királylányának ellentmondásos viszonyában is, ami igazán harmonikussá, ismét jelképes módon, csak az ősi elemekkel és a halállal teljesezhet ki. A megmutatkozni, lelke teljességét feltárni vágyó, de a társkapcsolatban maradéktalanul kitárulkozni és feloldódni soha nem képes, menthetetlenül magányos, önmagával viaskodó pásztorfiú-költő rajza és dilemmája a fogarasi „száműzetésben” vergődő Babits belső drámájának érzékeny megjelenítése.

Végül *A második ének* kapcsán megemlíthető harmadik, s talán a legfontosabb személyes mozzanat, egyúttal a műbeli lélektani folyamat újabb rétege: a tizes évek fordulójának alkotói-poétikai válságélménye és annak hatása. Ennek az élménynek a mind határozottabb tudatosulásáról adnak számot a *Recitativ*-kötet *Az égő puszta*, illetve *Képek és jelenések* című ciklusának darabjai, és az esetleges kiadásnál a drámával együtt megjelentetni

...
Pfuj, utálok mindent, ami klasszikus,
ami klasszikus és ami szép,
ki kell köpnöm a sok szépség után,
mert minden szépség hazugság.⁷³

Nem, nem is a flótán fújom én a nótát.
Összetöröm flótám buta, száraz fáját,
kettétöri
már régen meguntam hitvány muzsikáját.
Nem kell nekem semmi, se flóta, se nóta.
[...] Mert a dalom mérges!
Amivel áldani jöttem a világot,
hasztalan az ének, s mindenkinek átok!
Igen észrevettem, tudom is régóta,
hogy az én ajkamról híg méreg a nóta.
Talán a virágból szíttam a mezőben,
talán a nyálamból, mint a kígyó szóttam:
de mérges a lelkem! és akihez érek
lelkemmel, a lelkét megéri a méreg.
De bánom is! érje, dalolni kívánok:
mérgezni szeretném az egész világot.

574

tere, története, alakjai, a felhasznált újszerű eszközök mind-mind azt szolgálják, hogy a pásztor és az ének, a dalos és a dal viszonyának megromlását művészileg hitelesítsék. Hogy a személyes tapasztalatokból táplálkozó alkotói válságélmény, a ténylegesen egyszerre lelki és lírai dilemma íróilag feldolgozhatóvá váljék. A második ének kulcsmű abban az értelemben, hogy a szerencsésen megválasztott formai keret révén benne áttételes módon kifejeződik a költői félreismertség keserű tudata, a Fogarásról még csak benyomások szintjén érzékelt irodalmi élet ellentmondásainak elkeserítő érzete, a pályakezdés eredményeivel – a klasszikus álmokkal, a rímmel és mértékkel – való leszámolás vágya, kifejeződik az író ekkor leginkább foglalkoztató érzelmi-életténybeli és irodalmi-kritikai momentumok.

A második ének és a *Laodameia* a pályakezdő Babits lelki (érzelmi-egzisztenciális) és lírai (alkotói-poétikai) válságának a terméke, egyúttal azonban – s ez minden irodalomtörténeti érdemnél fontosabb – e válság meghaladásának művészileg termékeny kísérlete. Miközben a „dalos”, a modern magyar költészet megteremtésének nehézségeivel küzdve, európai érvényű líraformát hoz létre, addig a kezdetben menedékül szolgáló és hasonlóképp szűknek bizonyuló dráma műfajban is a legkorszerűbb európai törekvésekhez kapcsolódó, egyéni drámatípust alakít ki.⁷⁴ A „dal”, ez az objektív líraiságra, a századelő kiüresedett formáinak megújítására törő „második ének” szinte egyszerre és minden hamis hang nélkül szólal meg a tízes évek elején Babits költészetében és drámaiban.

1 FÜST Milán, *Napló*, I, vál., szerk. és bev. PÓK Lajos, Bp., Magvető, 1976, 206.

2 ILLÉS Endre, *A színház vonzásában*, Új Írás, 1983, 11. sz., 9.

3 NEMES NAGY Ágnes, *A harmadik Babits* = N. N. Á., *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Magvető, 1984, 134.

4 SZILASI Vilmos, *Rövid emlékezés Babits Mihályra* = *Babits–Szilasi levelezés (Dokumentumok)*, összeáll. és bev. GÁL István, sajtó alá rend. és jegyz. KELEVÉZ Ágnes, Bp., PIM–NPI, 1979, 21.

5 A modern irodalomelmélet, e vonatkozásban is haszonnal forgatható, összefoglaló munkái közül lásd, többek között, CS. GYÍMESI Éva, *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*, Bp., Pátria Könyvek, 1992; *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség – Megértés – Irodalom*, Bp., Universitas, 1995; *Bevezetés a*

modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés, szerk. Ann JEFFERSON és David ROBEY, Bp., Osiris, 1995; *Az irodalom elméletei I–IV*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996–1997; BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997; *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998.

6 Babits legfelkészültebb és legalaposabb monográfiája, RÁBA György is vizsgálódási körén kívül helyezi például a *Laodameiát*, mondván, annak „mint drámái műnek érdemi, mélyre ható tárgyalása nem lehet egy költői fejlődésrajz része” (R. Gy., *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 307). Másutt viszont olyan jellemzését adja, hogy az „mégis szimbolikába hajló, olykor lidércesen félhomályos, máskor az önkívület szikráival villogó drámái költemény. [...] A mű hősnője, akárcsak a Danaidák, csakugyan

a lét feltételeivel küzd, s ez nem drámai összetűközést, hanem lírai szituációt jelent. A *Laodameia* magánbeszédeinek és karénekeinek szépsége a belső zajlást érzékeltető, szokatlan nyelvi kombinációk, képek és képzetfűzések expresszivitásából, nem pedig a szerkezeti mozzanatok feszültségéből fakad. Mint poétikai elvek együttese, a tudatlíra stílus-eljárásainak továbbfejlesztése” (R. Gy., *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983, 60–61).

7 A Babits-szakirodalom gyarapodásában nagy szerepet játszó centenáriumi év főbb eseményeit és a legfontosabb publikációk bibliográfiáját közli Dr. BERÉNYI Zsuzsanna Ágnes, *Az újra megtalált költő*, Magyaritanítás, 1985, 1. sz., 26–40. Az ennél is teljesebb összeállítást lásd: *Verselemzések válogatott bibliográfiája*, összeáll. és szerk. NÁSZ János és PETÉNYI Erzsébet, Tatabánya, 1989; STAUDER Mária–VARGA Katalin, *Babits Mihály. Bibliográfia*, Bp., Argumentum, 1998.

8 NEMES NAGY Ágnes, *Befejezés = i. m.*, 201.

9 APRÓ Ferenc, *Babits Szegeden*, Szeged, Somogyi Könyvtár kiadványai 28, 1983, 115.

10 BABITS Mihály, *A színpad válsága = B. M., Esszék, tanulmányok*, II, összeáll. és jegyz. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, 206.

11 BABITS Mihály, *Dráma = B. M., Esszék, tanulmányok*, I, 345.

12 Uo.

13 BABITS Mihály, *Magyar irodalom*, uo., 388.

14 LUKÁCS György, *Egy pár szó a dráma formájáról*. Babits Mihálynak = L. Gy., *Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. és jegyz. TIMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1977, 583–586.

15 BABITS Mihály, *Dráma*, i. m., 345.

16 Babits és Lukács vitájáról lásd: *Újabb adalék a Babits–Lukács-vitához*, ford. és közli TIMÁR Árpád, It, 1974, 3. sz., 618–626; FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., Magvető, 1980; SZERDAHELYI István, *Lukács György*, Bp., Akadémiai, 1988; FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig = F. F.–HELLER Ágnes, A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, I, vál. és szerk. KARDOS András, Bp., T-Twins Kiadó–Lukács Archívum, 1995, 68–115;

KENYERES Zoltán, *Lukács György magyar tanulmányai 1945-ig. Pályakezds és a marxista értékrend első változatai = K. Z., Irodalom, történet, írás*, Bp., Anonymus, 1995, 56–90; ÉLES Csaba, *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*, Bp., Seneca, 1996; ANGYALOSI Gergely, *Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez = A. G., A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 260–267.

17 Az évforduló méltó megünneplésére eredetileg az Egyetemi Színpad is a *Laodameia* színpadra állítását tervezi. A várszínházi bemutató előkészületeiről értesülve végül „Óda a Szépségről”. Babits Mihály születésének centenáriumára címmel irodalmi összeállítást mutat be, 1983. november 27-én. A műsorban – Németh G. Béla bevezető előadását követően, Balogh Emese, Szokolay Ottó és Vallai Péter közreműködésével – részletek hangznak el a *Laodameia*-ból és *A második énekből*. (Az emlékest szerkesztő-rendezőjének, Kelényi Istvánnak a szóbeli közlése.)

18 KARDOS Pál egy debreceni, valamint a budapesti Egyetemi és az Irodalmi Színpadon tartott előadásról tud (K. P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 107). MOLNÁR Antal, illetve KESZI Imre az 1926-os megzenésítésről ad hírt (M. A., *Laodameia zene*, Nyugat, 1926, II, 720–721; K. I., *Babits–Kósa előadást*, Nyugat, 1936, I, 160–161). TÜSKÉS Tibor, illetőleg FUTAKY Hajna az 1963-as pódiumműsorról számol be (*Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek*, vál. és összeáll. T. T., Pécs, Baranya megyei Könyvtár, 1984, 91–92; F. H., *Emléksorok egy pécsi est történetéről*, Jelenkor, 1983, 11. sz., 990–994). Utóbbival kapcsolatosan a műsor szerkesztője a rendező, Németh Antal *Laodameia*-választásának indokait és körülményeit elmondja: „Születésének 80. évfordulója adta az indítást a *Babits Mihály emlékesthez*. Németh Antal volt az ötlet, ő javasolta Basch Lóránt meghívását, no és főképpen a *Laodameia* felolvasó színházi bemutatását. Azon művek közé tartozott (ez is), melyeknek megrendezése más módon soha nem teljesülhető vágyai közé tartozott. Ízléséhez közel állt ennek a lírizáló pseudo-drámának borzongatóan sötét, lidérces fényektől szaggatott világa, sejtelmes szimbo-

likája. Ahogy Schöpflin Aladár írja: »...A klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el.« A rendező mindenestre a művészet szakrális istenkísértésének érzéki megjelenítéseként értelmezte, szimbolikusan a végzettel szembeszálló erkölcsi bátorság példáját látta és láttatta benne; így érthető igazán színrevitelében személyes érdekeltsége.” FUTAKY Hajna, *Németh Antal Pécsett. Ami egy színháztörténetből kimaradna*, Jelenkor, 1993, 1. sz., 73–74. Bizonyára ez az elfogultság is szerepet játszik abban, hogy Németh később, már a Nemzeti Színház igazgatójaként klasszikus tragédiák fordítására kéri fel az akkor már nagybeteg költőt. Babits Mihály szó szerint a halálos ágyán készíti az *Oidipusz király* magyar és görög szövegének végső korrektúráját, s fájdalomának időleges enyhülése is eleget tesz ahhoz, hogy újabb vállalás ötletét vesse fel a színházgátnak: „Most már [nyilvánvaló hogy a] magam is kezdem hinni, hogy ebbe a betegségbe nem halok bele; s mihelyt munkaképes állapotban leszek, hozzáfoghatok hogy a színháznak dolgozzam valamit. Nemsokára talán propozíciót is tehetek róla hogy mit...” *Babits Mihály beszélgetőfüzetei 1940–1941, szöveget gond. és jegyz. BELIA György*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 411.

19 KOLTAI Tamás, *Babits Mihály: Laodameia*, Kritika, 1984, 2. sz., 33.

20 Idézi RÁBA György, B. M. költészete..., i. m., 308.

21 LENGYEL Menyhért, *Laodameia*, Nyugat, 1911, I, 887.

22 BABITS Mihály, *Dráma*, i. m., 344–345.

23 Uo., 344.

24 Uo., 345–346.

25 Uo., 347–348.

26 KOCSIS Rózsa is, a század eleji „avant-gárd” dráma útjait felvázoló dolgozatában, Babits és Balázs drámaírását azonos irány követéseként említi: „A nyugatosok a századforduló naturalista drámáját kétféle úton vitték tovább. A népi világképűek a naturalista technikát eszköznek használták, hogy koruk égető nemzeti és szociális problémáira világítsanak. Bródy, Móricz iránya modern realista vonulatunk alapját alkotta. A Nyugat-kör egy másik csoportja azonban a műfaj intellektuálissá tételével foglalkozott. A tízes évektől

az emberi lélek vívódását, gondolatainak küzdelmét, pszichológiai rezdüléseit, hangulatainak hullámzását akarta színpadilag kifejezni. A fiatal Babitsot, Balázs Bélát és Füst Milánt az ember láthatatlan belső szférája izgatta. Tudatának kivetítését a szimboliztikus naturalizmus és a lírai »kép-dráma« eszközeivel kísérte meg.” K. R., *Igen és Nem. A magyar avant-garde színháztörténete*, Bp., Magvető, 1973, 84.

27 A Babits-filológia ezenkívül számon tart egy korai, Messalináról latinul írott töredéket (vö. JUHÁSZ Gyula, *Összes művei. Levelek I. 1900–1922*, sajtó alá rend. és jegyz. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1981, 128–129 és 395), a *Drága élet* című novella tízes évekbeli dramatizálását, a csak a szereplők megnevezéséig és verses prologus elkészítéséig jutott drámakezdeményt, valamint egy párbeszéd forgatókönyv-töredéket (vö. *Babits Mihály kéziratai és levelezése. Katalógus I. Analekták*, összeáll. CSÉVE Anna, KELEVÉZ Ágnes, MELCZER Tibor, NEMESKÉRI Erika, Bp., Argumentum-PIM, 1993, 290–293).

28 A pályakezdő Babits műveinek keletkezéstörténetével és kronológiájával kapcsolatosan lásd KELEVÉZ Ágnes, *A kézirat Ariadne-fonala (Kronológiai tájékozódás Babits fogarasi verseinek labirintusában)*, ItK, 1996, 5–6. sz., 649–667; Uő, „Egy jó verssor szent dolog”. *Babits textológiai elvei és költői gyakorlata*, Alföld, 1998, 3. sz., 54–73; Uő, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikus textológiai közelítés Babits költészetéhez*, Bp., Argumentum, 1998.

29 A századforduló legjellemzőbb drámatípusait és azok szerkezeti alkotóelemeit leíró VAJDA György Mihály következtetése szerint „a szimbolizmus »tiszt« formája a drámában rövid életű volt, hatása azonban hosszú, évtizedekig tartott, mindmáig tart. E hatás lényege az, hogy a szimbolista drámatírók révén szerezte vissza a színpadon az álrealista és a realista társadalmi darabok és a naturalista prózaiság után a jogát a költő, hogy a szépség mint cél a szimbolisták útján kért ott ismét helyet. Továbbá: amiképpen a naturalisták révén az epika, úgy vált a szimbolisták révén osztenatívává a drámában a líra jelenléte. Nem a szimbólum vagy szimbolikusság, hiszen az általánosabb esztétikai kategóriának bizo-

nyult, mint hogy valamelyik áramlat, módszer és stílus kisajátíthassa, hanem a költészet, a szépség, a líra az, amit a szimbolizmus drámája az utókorra örökségül hagyott." V. Gy. M., *Modernség, dráma, Brecht*, Bp., Kossuth, 1981, 200.

30 Vö. *Nagyvárad színikritikák* A Holnap évtizedében. Ady Endre, Bíró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról, vál. és jegyz. INDIG Ottó, Bukarest, Kriterion, 1975; Uő, *Várad Parnasszus. Irodalmi és sajtóélet a századfordulón*, Nagyvárad, Literator, 1994; VILCSEK Béla, *A Holnap dráma- és színház-eszménye*, It, 1994, 1–2. sz., 46–71; Uő, *Kosztolányi színházi estői (Dráma és színház a század elején) = Irodalomtörténet – Irodalomértés*, Bp., ELTE TFK, 1996, 139–178.

31 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei*, i. m., 48.

32 Uo., 49.

33 Uo.

34 Babits suta szerelmi próbálkozásairól, „flörtjeiről” s azoknak a Baján írt versekben és a *Hatholdas rózsakertben* kimutatható hatásáról lásd: BELIA György, *Babits Mihály tanulói*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 231–237.

35 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei*, i. m., 114.

36 Uo., 114–115.

37 Idézi KELÉNYI István, *Babits Mihály ifjúkori drámakísérlete*, Alföld, 1974, 11. sz., 23.

38 *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, sajtó alá rend. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1959, 104.

39 BABITS Mihály, *A Simóné háza = Babits Mihály novellái és színjátékai*, a szöv. gond. és jegyz. BELIÁNÉ SÁNDOR Anna, Bp., Szépirodalmi, 1987, 504. A drámákból – a *Laodameia* kivételével – származó további idézetek is e kiadásból valók.

40 1908 novemberében JUHÁSZ Gyula tervezi *A Simóné háza* színrevitelét. A holnapos költők színpadi bemutatkozásának keretében, saját bohózata mellett, Babits Mihály és Balázs Béla egyfelvonásosát kívánja előadni Nagyváradon. A bemutató időpontja és a tervezett program azonban többször módosul, a darab ősbemutatója meghiúsul. „Hogy miért maradt ki Babits, mikor holnapos volt, nem tudjuk. 1909. január 27-én Juhász még azt írta neki, hogy drámáját a nagyvárad színház elfogadta, és februárban az övével együtt

színre hozza. Sőt, ő fogja rendezni, tette hozzá boldogan. Mégis, január 28-án, egy nappal a levél megírása után, arról olvashatunk a Nagyváradban, *Színházi érdekességek* címmel, hogy Juhász, Marton Manó és Dutka Ákos darabjával töltik ki az estet. Címeiket nem közölték, a bemutató idejét sem. Babits nem neheztelt meg senkire, barátsága változatlanul jó maradt Juhász Gyulával, aki február 4-én a készülő antológiáról és az *Atalanta* várad nagy sikeréről számolt be neki: »Eddig hatszor ment telt ház előtt«, az egyfelvonásos estről viszont egy szót sem ejtett. Sőt, következő, február 15-i levelében sem említi, jól lehet Babitsot érthetőleg ez érdekeltette első sorban.” F. DIÓSSZILÁGYI Ibolya, *Költő A Holnap városában. Juhász Gyula nagyvárad évei*, Nagyvárad, Literator, 1994, 157. (A holnapos drámaestre végül 1909. március 21-én kerül sor, s azon már Juhász Gyula *Szép csöndesen* című „szögedi idilljét”, Mohácsi Jenő *Hamu* című egyfelvonásosát és Marton Manó *Nyílt pályán* című „izgalmas vasutas históriáját” játsszák.)

41 Idézi KELÉNYI István, i. m., 23.

42 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei*, i. m., 127.

43 A dráma megszületését több mint hat évtizeddel követő, 1972. május 15-i rádiószínházi ősbemutató szerkesztője, NYERGES András a hiányosságokat és az azok megszüntetése érdekében véghezvitt erőteljes húzásokat inkább a szerző dramaturgiai járatlanságával magyarázza. Megítélése szerint „a szereplők – századforduló sajátossága ez, kétségkívül – túl sokat beszélnek, szinte agyonfecsegik szituációikat, a túlzásig magyarázzák önmagukat, s mindezt főképp monológokban teszik – miközben a színen »felejtett« másik szereplőnek nincs mit kezdenie magával. Dramaturgiai okokból látszik elkerülhetetlennek a húzás, amikor Károly újra meg újra hangsúlyozza, hogy a ház »biztosítva van« – a befejezés feszültségét, »csattanóját« szünteti meg ez a túlzásba vitt előkészítés. A szöveg egyébként is világos utalást kínál arra nézve, hogyan váltható át a verbalitás színpadi akcióvá: a ház falán tábla jelzi a biztosítás meglétét, ennek felfedezése hangsúlyos színpadi pillanat, (de csak pillanat!) lehet. Károly alakjának kulcsát a doktorral folytatott

párbeszédének elszólásaiban, kifakadásaiban kereshetjük – a befejező rész önmarcan-golását, önvádját, úgy vélem, nem tanácsos elhinnünk. Problémát okozhat a két népi figura, Baka Pali és Cuci cigány alakja. Könnyű itt elcsúszni a népszínmű-stílus irányába, de ennek elejét vehetjük, ha sikerül tudatosítanunk a hordár alakítójában, hogy még nótázásait is keserű indulat fűti át – ne lásson tehát ügyesen kiaknázható »ziccert« a részegség megjelenítésében. A mű inkább a naturaliz-mushoz, mint a költőiséghez áll közel, ezért a stilizálás, kortalanná emelés alighanem reménytelen próbálkozás volna; érdemesebb erőfeszítéseinket arra fordítani, hogy meg-őrizzük a cselekmény, a figurák realitását.” Ny. A., *Utószó = Letűnt világok. Két egyfelvoná-sos*, Bp., NPI, Színháztípusok Kiskönyvtára 230, é. n., 28.

44 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei*, i. m., 115.

45 BABITS Mihály, *Magyar irodalom*, i. m., 370–371.

47 A rádiósínházi szerkesztő, NYERGES András ez esetben „különösen fájdalmas kudarcról” beszél a mű ősbemutatójára emlékezve („Babits egyfelvonásosáról, *A lírátorról* éppen az életre keltés, az előadás bizonyította be, hogy nem színpadra való, sőt könyvdrámának is vérszegény.” Ny. A., i. m., 27), s RÁBA György is „kevésbé jelentékeny egyfelvonásosként” említi azt monográ-fiájában (R. Gy., *Babits Mihály*, 135).

47 A két dráma összehasonlító elemzését végző SZERB Antal a görög és a swinburne-i hatás együttes érvényesülését hangsúlyozza: „Babits csodás görög drámáján, a *Laodameián* a görög tragikusok és Swinburne egyidejű tanulmányozása színeződött el. A *Laodameia* tökéletesebb, mint swinburne-i mintaképe, az *Atalanta in Calydon*. Swinburne-nek, mint ismeretes, a belső forma iránt meglepően kevés érzéke volt, míg a *Laodameia* kompozí-ciója makulátlan. Ami Swinburne-nél elmosódó, ködös, Babitsnál klasszikusan nyil-vánvaló, ezért a *Laodameia* hangulata sokkal görögösebb (olyan értelemben, ahogy a görögöt manapság elképzeljük).” Sz. A., *Az intellektuális költő = Babits Mihály száz esztende-je. Kritikák, portrék*, szerk. PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1983, 150–151.

48 BABITS Mihály, Swinburne = *Esszék, tanulmányok*, I, 35.

49 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály köl-tészete*, 623. A keletkezéstörténettel, illetve a műben szereplő utalásokkal, átvételekkel, rájátszásokkal kapcsolatban lásd: Uő, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád vers-fordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969, 103–109; KELEVÉZ Ágnes, *Babits vallomása Szilasi Vilmosnak versei keletkezéséről*, ItK, 1994, 743–757.

50 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 277.

51 Uo., 307.

52 A *Laodameiát* BÉCSY Tamás „a lírai attitűdből megírt drámák” – a *Csongor és Tünde*, a *Tigris és Hiéna*, a *kétfejű fenevad* – sorá-ba tartozónak tekinti, joggal. A Füst Milánról általa elmondottak Babitsra is érvényesek: „Azonos lelki-szellemi-írói diszpozíció van versei, regényei és drámái mögött. Ehhez hoz-závehetjük, hogy – legalábbis drámái – ezt a szenvedéssel és boldogtalansággal és jajongó panaszkodással telítet *állapotot* rögzítik. Ha mindezt összefüggésükben értelmezzük, arra a végeredményre juthatunk talán, hogy Füst Milán művei voltaképp lírai, költői attitűdből születtek minden műnemben; hogy mint költő öleli át és mint költő beszéli tárgykörét; akkor is, ha nemcsak verset, hanem drámát ír.” B. T., *A boldogtalanság paroxizmusai (Füst Milán Drámái és „Megtagadott” színművek és egyfelvonásosok című kötetéről)*, It, 1995, 2–3. sz., 401. A lírai látásmódnak a „dráma-beszéd grammatikájára” vonatkozó következményei is rokoníthatók a két alkotó esetében. A dráma két alapvető műnemi ismervét – szituációra épül, Nevek és Dialógusok nyelvi formá-ciójában jelenik meg – egyformán kérdésessé teszik, aminek eredményeképpen „a dráma-beszéd egésze úgy funkcionál, mint egy-egy, az alakok dialógusaiban szétterített lírai szókép [...], egy-egy szétterült szókép, ame-lyek ugyan nagyon is összetettek, de mégis statikusan állnak egymás mellett, drámái mozgás nélkül. Nincs itt, talán modern probléma esetében nem is lehetséges, az a drámái mozgás, amit Füst Milán Shakespeare drámáiban oly nagyra becsült. Vagyis itt is: állapot van; egy állapot, amely irodalmi

értelemben szóképként funkcionál [...], de a dráma-beszédhez az adekvát, ha a tárgykör az alakok közötti változó viszonyban beépülve formálódik műalkotássá. Ha viszont csak statikus vagy alig változó viszonyokat beszél a dráma-beszéd, akkor a tárgykört és a konkrét tartalmakat az alakok csak »kibeszélhetik«. Hiába dialógus a nyelvi formáció, mégis monológokat mondanak. Ekkor a dráma-beszéd kevésbé felel meg saját fogalmának" (uo., 404–405). A nem szituációra, hanem állapotra épülő drámáról lásd még: Uő, *Beckett műve és a modern dráma = Irodalomtanítás az ezredfordulón*, szerk. SIPOS Lajos, Celldömölk, Pazu–Westermann, 1998, 788–804.

53 MÉSZ Lászlóné, *A klasszikus dráma újrateljesítésének kísérlete* címmel készített *Laodameia*-elemzésében Babits törekvését a bölcséleti ihletettség, mindenekelőtt Nietzsche görögség- és tragédiaelfogásának hatásával magyarázza, és úgy véli, „az artistikus tökélyre vitt korális mű célja első sorban nem modern borzongások felkeltése a véres-misztikus rémdrámával, nem is a polgári morál kihívása a nekrofil tematikával, túlfűtött erotikával, s nem a szecessziós ízlés-eszmény érvényre juttatása folyondárszerűen kigyózó-hullámozó versmondattal. Babits nem kevesebbet akart, mint megteremteni magyar nyelven azt a görög drámát, amelyet Nietzsche fedezett fel számára: a zene szelleméből született, a dionüszoszi mélységet, metafizikai lényegét az apollói szépséggel ötvözt.” = M. L., *Színterek. Drámaértelmezések*, Bp., Korona, 1995, 331.

54 Ugyancsak MÉSZ Lászlóné a főszereplő személyének megváltozását a következőkkel indokolja: „Megkockáztatjuk a felvetést: a győzelem és halál egyetlen nagy pillanatából nem lehetett megteremteni a klasszikus drámaformát. Ázsia partja nem megfelelő helyszín, a vad hajósnép, az elszánt sereg nem alkothat eszményi kórust, előzmények és következmények nem foghatók megfelelő egységbe. Laodameia középpontba állításával előkészítésnek, kísérletnek-fokozásnak, előrejelzésnek-bekövetkezésnek olyan feszültségteljes folyamatát tudta létrehozni, amelyben színhely, szereplők, szerkezet, a

kardalok és epeiszodionok aránya a nagy mintákat követheti, s a történet legmélyebben »dionüszoszi« mozzanatának, élet-halál egybekapcsolásának előzményeként mégis bemutatatható – hírnöki-epikusi előadásban – a hírnév megszálottjának sorsát.” Uo., 334.

55 LENGYEL Menyhért, i. m., 886.

56 FÜST Milán *Objektív kórusát* 1910. február 1-jén közli a Nyugat, a szerző lapalji műfajmeghatározásának kíséretében: „E kórus alatt a drámai vers egy fajtát értem, melyet az elképzelt kar vezetője társai zenekísérete mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektíven szólván.” (Nyugat, 1910, I, 158.) A *Laodameia*, „tragédia” műfajmegjelöléssel, a szeptember 1-jei, az *Aggok a lakodalmon* mint „sorstragédia egy felvonásban, versekben”, a karácsonyi számban jelenik meg (Nyugat, 1910, II, 1161–1183, illetve 1766–1802). Törekvésük rokon voltára Babits azonnal felfigyel, s felismerését levélben tudatja is költőtársával: „Engem, az író, még más dolog is megörvendeztetett az Ön tragédiájában; bocsásson meg, hogy ezt is megírom. Azokat a művészi ideálokat látom az Ön művében, melyekért magam is (mily eredménnyel, az nem tartozik ide) küzdöttem, törekvést arra a nemes és magas költészetre, amely az én álmom is volt. Végtelen örömet okoz nekem, hogy nem vagyok egészen egyedül...” Idézi SOMLYÓ György, *Füst Milán vagy a Lesütött szemű Ember. Emlékezés és tanulmány*, Bp., Balassi, 1993, 109.

57 RADNÓTI Zsuzsa, a hazai drámakíséletek visszhangtalanságának okait kutatva, éppen Weöres Sándor színjátékainak fogadtatása kapcsán állapítja meg: „Katonai Bánk bánja óta A kétfejű fenevadig jelentős színpadi alkotásaink nagy része évtizedekig előadatlan maradt. Gondoljunk Csokonaira, Madáchra, Vörösmarty Csongor és Tündéjére, Teleki Kezgyencére, Füst Milánra, Reményik Zsigmondra, Déry Tiborra, és a sort még folytathatnánk. Pontosan azoknak a drámáknak jutott ez a sors osztályrészül, amelyek több rétegű, bonyolult, filozófiai mondanivalóval rendelkeztek, és eredeti gondolatosságuk vagy újszerű stílusuk serkentően, továbbvivően hathatott volna színházi és szellemi közgondolkodásunkra. Ha nagyon sarkítva fogal-

maznék, Spiró György kifejezését kölcsönvéve, színházatlan drámairodalomról is beszélhetnénk...” R. Zs., *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül*, Bp., Magvető, 1985, 231.

58 EGRI Péter, *A költészet valósága. Líra és lírizáldás*, Bp., Akadémiai, 1975, 17.

59 „Babits nem görög költő, nem is akar az lenni, mert tudja, hogy a 20. század költője nem lehet az” – veszi észre már a kortársi kritikus, KALLÓS Ede (*A Laodameia költője*, Nyugat, 1924, I, 554). „Felelősségérzettel párosult kíváncsiság, gond és nyugtalanság vezette a görög szellemhez, mely nem elégszik meg a formák birtokbavételével, mint a latin, hanem először megbámulja a látható világot, megcsodálja és lelkesedik érte, azután izgatott kíváncsisággal és sietséggel igyekszik beléhatolni, mindennek a végére járni” – állítja a klasszika-filológus, DEVECSERI Gábor (*Babits és az antikvitás* = D. G., *Műhely és varázs. Görög-római tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 266). S az eredeti formának ezt az átlényegítését értékeli a műfordító-Babits arcképét rajzoló HALÁSZ Gábor is: „*Iphigénia*-fordítása egyenrangú társa az eredetinek, pontos is, de hangszínében mégis más. Izgatottabb, zsúfoltabb, a lelkek egymásnak feszülését szavakba jobban átjáztható, mint a mintája; érzékíti a goethei elvontabb nyelvet, meggyorsítja a kényelmesen haladó dikciót, megtöri az ünnepélyesen bontakozó periódust. [...] Babits egyéniségének megfelelően inkább a goethei stílus drámaiságára, mint klasszikus pátoszára hangolódik; modernségét érzi közel magához, az antik fikció merev nyugalma már nem. Hangja zaklatott, kevésbé kiegyensúlyozott, inkább a valódi, mint az eszményített görög tragédiára emlékeztető” (*Babits műfordításai* = H. G., *Tiltakozó nemzedék*, Bp., Magvető, 1981, 610).

60 A *Laodameia* a BÉCSY Tamás által kidolgozott három klasszikus drámatörténeti modell (műfaj) mindegyikéhez kapcsolódik, de maradéktalanul egyiknek sem felel meg. Konfliktusos dráma abban az értelemben, hogy cselekménye egy konfliktus köré – a címszereplőnek férjért a sorstól, a végzettől, a haláltól visszakövetelő konfliktusa köré – épül. A főhősben a dráma megkezdődése előtt

háborítatlanul él a férje iránt érzett tántoríthatatlan ragaszkodás, vágy, szerelem, ami a halálról szóló hír tudatosulásakor tovább erősödik benne. Jelleme is olyan, hogy az előállt helyzetben – férje nélkül – nem képes élni, s minden erejével a helyzet megváltoztatására tör. Célját a mű végén – igaz, élete feláldozásával – el is éri. A dráma cselekményét alapvetően az egyes események egymásra épülése, egymásból következő ok-okozati láncolata jellemzi. Nem konfliktusos dráma ugyanakkor abban a tekintetben, hogy a konfliktus nem egy pozitív és egy negatív oldal között, nem, illetve csak nagyon áttételesen – a jóslat teljesülésével – az ellenfél tétének eredményeképpen jön létre, s nem kölcsönösen meglévő eszközökkel véghezvitt tett-váltás-sorozatban valósul meg. A konfliktus nem egy adott kor fókuszában álló, egy közösség sorsát döntően meghatározó kérdéssel, megfellebbezhetetlen erkölcsi tétellel van kapcsolatban. A drámai feszültség nem csak a főhős tragikus konfliktusából fakad. A *Laodameia*ra a középpontos dráma azon törvényszerűsége érvényes, hogy egy sugárzó, a többi szereplő viszonyulásra készítő középpont – a címszereplő és elhatárolása – köré szerveződik. Bemutatja a középponthoz való viszonyulásokat – Iphiklosét, a Jósét, a Fiúk és Lányok karáét –, de nem kizárólag azokat. A főszereplő nem passzív személy vagy megszemélyesített szimbólum, hanem nagyon is aktív, célja eléréseért mindenre, még élete feláldozására is hajlandó tragikus hős. A drámai feszültség nemcsak a középponthoz való viszonyulások különbözőségeiből vagy módosulásából fakad, bár kétségtelenül abból is. Végezetül, a *Laodameia* követi a kétszintes dráma-modell törvényeit is abban az értelemben, hogy két világszint határán játszódik, ahol a túlvilági szint az evilágira meghatározó erővel bír. A dráma azonban csak nagyon áttételesen „szól” arról, hogy az embernek mit kell tennie a túlvilági boldogság, illetőleg evilági élete jobbá tétele érdekében. Drámai feszültsége sem az ember evilági és túlvilági alakváltozata közötti különbségből ered. Szereplői nem csak és nem elsősorban elvont módon ábrázolt figurák. A cselekmény megértéséhez nem kell

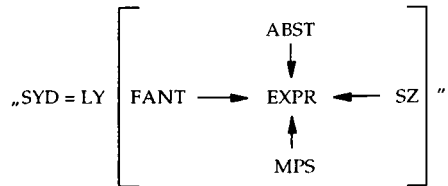
feltétlenül hinni a másik világszint létezésében. Laodameia törekvése pedig éppen nem az, hogy a második szint követelményeinek megfelelni próbáljon. Babits a *Laodameia* átmeneti műformájával az egyes dráamodelllek elemeinek ötvözését valósítja meg. Műfaji értelemben is modern drámai irányít követ, hiszen „az Ibsen kora óta létrejött drámák sok részt, részletet megtartottak a konfliktusos dráma, vagy a középpontos dráma modelljéből. Nagyon sok mű ilyen vagy olyan arányban keveri a modelleket, azok egyes részeit, s ugyanakkor új elemet is bevesz a mű elvi felépítésébe.” B. T., *A dráamodelllek és a mai dráma*, Bp., Akadémiai, 1974, 279. A dráamodelllekre vonatkozóan lásd még: Uő, *A dráma lételméletéről (Művészettanológiai megközelítés)*, Bp., Akadémiai, 1984; *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988; *Mi a dráma?*, Bp., Akadémiai, 1988.

61 BABITS Mihály, *Laodameia* = B. M., *Összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 123. A további idézetek is a drámának e kiadásából valók.

62 Vö. J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965; VILCSEK Béla, *A drámaíró Babits. A Laodameia = Tanárképzés és Tudomány*, III, vál. és szerk. HAJDU Péter, Bp., ELTE TFK, 1988, 162–212.

63 A Babits által kialakított egyéni drámaforma leginkább VAJDA György Mihály drámatipológiájának szimbolista drámájához (SYD) áll közel. Ahhoz a drámatípushoz, amelyet Paul Claudel, Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats vagy Hugo von Hofmannsthal neve, Oscar Wilde, Gerhart Hauptmann, August Strindberg, Gabriele D'Annunzio, Stanislaw Wyspiański, Eugene O'Neill egyes darabjai fémjeleznek és amelynek fő jellemzője – a líraiság (LY) meghatározó szerepén túl –, hogy „nem »utánozza« a valóságbeli, látható cselekvést, hanem a költő »ábrándjait« fejezi ki. Mimézis helyett, e struktúra középpontjában, annak ellenére, hogy drámáról van szó, önkifejezés, azaz a belső világ expressziója (EXPR) áll. [...] A szimbolista drámaíró nem ábrázolt valóságos embereket, hanem absztrakciókat, azaz elvontságokat vagy szimbólumokat, és ezeknek adott emberi alakot: maguk a szimbólumok is

absztrakciók (ABST). Absztrakcióit nem helyezhette valószerű környezetbe: valószerű miliő helyett a szimbolista dráma színhelye a képzelet, a fantázia (FANT). Konkrét és valószerű emberi jellemekre vagy típusok felrajzolására a szimbolista ember-absztrakciók nem adtak módot, de fantázia-környezetükben alkalmasak voltak arra, hogy bennük és általuk kifejeződjének a költő és a kor tudat alatti tartalmi vagy misztikus hajlamai, hogy »titkok« táruljanak fel, és megnyilvánuljanak az elnyomott vágyak, félelmek, az »egzisztenciális szorongás«, a lélek rejtelmiei. A realizmus normális és a naturalizmus patológiás pszichológiája helyett a szimbolista dráma a tudat alatti világ mélységpszichológiai (MPS) drámája lett. [...] Tendencia helyett a szimbolista dráma mozgató oka a szépség, alaphangulata a szépség áhítata, célja a szépség (SZ) megvalósítása volt.” V. Gy. M., *i. m.*, 202–203. Mindezt sematikusan ábrázolva, a szimbolista dráma struktúráképlete tehát:



Uo., 337.

64 A két dráma rokonságát veti fel, Bóka Lászlóra hivatkozva, KELÉNYI István is: „Mesejáték vagy költői parabola? A Dal és Csend hullámaiban vergődő lélek szimbolikus példabeszéde. Egy nagy lírikus drámai dialógusa önmagával a szív titkairól – vágyról és beteljesülésről: a szerelemről, a valóság kényszerének béklyóiról; és a mindig-mást akarás szárnyaló szabadságáról, a kitárulkozó lélek póreségéről: a költészetről. A monológok és párbeszéd színhelye – akár Balázs Béla kékszakállújának vára – »szemünk pillás függőnye« mögött rejtetik.” K. I., *Babits Mihály lélekszínűje*, Új Írás, 1989, 5. sz., 100–101. Vö. BÓKA László, *Utószó* = Balázs Béla, *A kékszakállú herceg vára*, Bp., Magyar Helikon, 1960, 59–75.

65 Az e tekintetben is közös törekvése hívja fel a figyelmet KOCSIS Rózsa: „A népi

felé tapogatott a tízes években Babits és Balázs Béla is. Babits elvont intellektuális problémájának kifejtésére elementárisan primitív népi formát, mitikus alapanyagot keresett. A mítosz vagy mese alapszituációjába modern, egyben öröknek érzett lélekproblémáját vetítette bele." K. R., i. m., 100.

66 A mesedrámanak ezt a menekvést adó, illetve menekülést jelentő műfaji sajátosságát hangsúlyozza BENEDEK Marcell is: „A mesejáték (*Szentivánéji álom, Vihar*) a tiszta esztétikai célokat szolgáló drámának olyan típusa, amely időnkint öröndetes módon feltámad (német romantika; Vörösmarty: *Csongor és Tünde*; Tamási: *Énekes madár*). Ha már a jelen problémáival gyakorlati és művészi szempontból egyaránt veszélyes a színpadon foglalkozni: a művészethez, a szépséghez menekülésnek ez a legrokonszenvesebb fajtája. A költő kionthatja nyelvi fantáziájának egész kincsestárát, megteremtheti a kedve szerint való világot, megszólaltathatja népének lelkét s a nézőben olyan vágyakozásokat ébreszthet, amelyek előbb vagy utóbb fölemelik az élet sarából és útnak indítják a Szépség birodalma felé.” B. M., *Irodalom-esztétika* (1936), Bp., Windsor, 1995, 169.

67 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, 259.

68 Csak a harmadik, a személyes vonatkozások szempontjából semlegesnek minősülő részt jelentette meg a Nyugat 1911. október 1-jei számában, a megelőző részek történeteinek ismertetését egy „talányos” mondattal vezetve be: „Ez a költemény harmadik felvonása egy készülő mesedrámanak, mellyel talán valamelyik színházunk is kísérletet tehet.” BABITS Mihály, *A vihar*, Nyugat, 1911, II, 507. A teljes mű kiadására csak a szerző halála után, 1942-ben kerül sor, Török Sophie bevezetőjével, a Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. gondozásában. Bemutatására először, akkor is pódiumszínpadon, 1964-ben történik kísérlet, s az ősbemutatóra sem „valamely színház”, hanem – Gál István rendezte hangjáték formában, Keresztury Dezső bevezető előadásával – a Rádió teremt alkalmat, 1970-ben.

69 BABITS Mihály, *Palinódia* = B. M., *Össze- gyűjtött versei*, 192.

70 TÖRÖK Sophie ráveszi a költőt arra, hogy elmeséljék egymásnak házasságkötésüket megelőző szerelmi kalandjaikat. Babits vallomása írásban is fennmaradt: „Egy kis cukrászlányt szerettem egyszer minden csepp véremmel. Régen volt az! Emmának hívták a lányt, hideg volt, ostoba és közömbös: de szép! Egy távoli kisvárosban voltam akkor, elzárva az egész világtól, ismeretlen, szegény gyáva fiú. Mindennap habos csokoládét ettem a cukrászdában, csakhogy őt láthassam. Éhes voltam az asszonyra, de nem mertem lopni magamnak, a fizetett csókot utáltam, ott vergődtem hát az illatos torták között, szemmel falva, mit kezem nem ért el. Vize- nyős ideálokban hittem, s Emma volt cukrozott álmaim királynője, a drága, az elérhetetlen. De egyszer rámmosolygott – mily egyszerűen történt mindez! s másnap már eljött a lakásomra. Tüzes fiatal must folyt bennem vér helyett, majd megfojtottam veszett csók- jaimmal, s oly könnyen megbocsátottam neki, hogy nem akar magasból imádott királynőm maradni. Szép teste mesebeli Eldorádó volt fiatal vágyaimnak, s csókjaimat maga Lucifer sugallta, hogy minden nap új öröm gonosz- ságával szórakoztassam kényes barátnőmet. Új, rafinált öleléseim megbotránkoztatták, mintha ez új szüzesség letörését jelentené, s testének minden foltocskáját csak könyör- göve tudtam idegen örömök számára megnyerni. Csak túrt engem, dühítően közömbös, ostoba kis nő! Úgy utazott ismeretlen városba, hogy mégcsak nem is említette célját, s bú- csúcsók nélkül hagyott itt engem, magányos, szomorú kis hónapos szobámban. Olyan egyedül voltam – sírtam is utána! S verseket írtam sugár szépségéről.” Idézi CSÁNYI László, *Babits átváltozásai*, Bp., Akadémiai, 1990, 85–86.

71 BABITS Mihály, *Össze- gyűjtött versei*, 139.

72 Uo., 143.

73 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költé- szete*, 383. A vers felfedezői a keletkezés való- színűsíthető dátumát, Illyés Gyula és Weöres Sándor véleményére hagyatkozva, a tízes évek végére, a húszas évek elejére teszik, s *Egy verseskönyv epilógusa* címmel adják közre (vö. DÉVÉNYI Iván, *Egy kiadatlan Babits-kéz- irat*, Új Forrás, 1971, 2. sz., 84–86; GÁL István,

Kiadatlan Babits-versek, Új Írás, 1973, 12. sz., 13–15). SIPOS Lajos a címre, Baudelaire és Petőfi *Felhők*-ciklusának hatására utalva szintén a *Nyugtalan-ság völgye*-korszakból eredezteti (S. L., *Babits Mihály és a forradalmak kora*, Bp., Akadémiai, 1976, 128–129, illetve 146–148). Rába, a költő saját kezű lejegyzését megtalálva, bizonyítja, hogy a vers közvetlenül a *Naiv ballada* előtt, *Naiv csömör* címmel, 1911 elején, tehát *A második ének* írásának időszakában született. Újabban PÓK Lajos ismét *Egy verseskönyv epilógusa* címmel idéz belőle, de keletkezési dátumul 1911 elejét jelöli meg (P. L., *Babits-Breviárium*, Bp., Babits, 1993, 98). A versek katalógusát összeállító MELCZER Tibor ugyanezzel szöveggel szövegezte az eredeti, *Naiv csömör* címmel ellátott kéziratot, s megjegyzi: „A kézirat szereplő cím első szavát Babits utólag írta a »Csömör« elé. A ceruzaírású jelzőt Babits nem feltétlenül a cím kiegészítésének szánta. A »Naiv« felfogható a vers minősítéseként is. Annál is inkább, mert hasonló jelenséggel az Angyalos könyvben többször is találkozhatunk” (*Babits Mihály kéziratai*, i. m., 94). Melczer tud a versnek ebben az időszakban keletkezett tintaírású tisztázatáról és nyomdai levonataról is, valamint egy feltehetőleg 1920 júniusa és 1921 áprilisa között, Szabó Lőrinc gyorsíró lejegyzésével készített kézirat-változatáról, „a rektón Babits *A második ének* című színműve második részének a töredéke A »Dalnokverseny«-ből címjelöléssel” (uo.).

74 RADNÓTI Zsuzsa, a tízes években szintén drámaírással próbálkozó Krúdy Gyula kapcsán, a drámaíró Babitsot az európai és magyar dráma történetének különleges, „álmódramaturgiával” kísérletező képviselői között említi: „Messze kerültünk már a hagyományosan valóság-hű drámai kompozícióktól. A csupasz idegek színháza, a szürreáliák, az álmok színházának birodalmában járunk, az érzékelhető valóságon túli dimenziók megjelenítésének segítségével. A 20. századi drámának így módon sikerült megfogalmaznia olyan kérdéseket és konfliktusokat, amelyek megragadásához korábbi dramaturgiák már alkalmatlanok voltak. Maeterlinck, Witkiewicz, Ghelderode, Gombrowitz, Genet, Rożewicz és mások életművében kiteljesedett és megvalósult formában találkozunk azokkal a dramaturgiai újításokkal, amelyeket *A vörös postakocsi* írója 1918-ban megsejtett. A világszínház nagyon sokat profitált e drámai életművekből, a magyar színház szinte semmit. Pedig minden elhallgatás és elutasítás ellenére, századunk magyar drámája újra és újra bebizonyította, hogy képes az álmódramaturgia alkalmazására. A múltból: Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára*; Babits Mihály *A második ének*; Déry Tibor *Az óriáscsecsemő* című művei tanúsítják ezt, napjainkban pedig Pilinszky János, Hubay Miklós, Mészöly Miklós, Nádas Péter és Kornis Mihály színműveiben fedezhetők fel az említett törekvések.” R. Zs., i. m., 46–47.

„Penetráns tekintet”
(Kosztolányi Dezső: Pacsirta, 1923)¹

1. *Tompított látvány*

A *Pacsirta* fő témája az a tabu, amely a háromtagú Vajkay család életstílusát meghatározza, de amely csak az apa egyetlen érzelmi kitörésében jut verbális kifejezésre. Bár a cselekmény az első világháború előtti időben játszódik, pontosan meghatározott időkereteken belül, a családi portré mégis a világháború utáni magatartáseszményt reflektálja, melyet a „distancia kultúrájaként”² lehetne meghatározni.

Már a nyitó jelenet sejteti a családtagok egymás közötti viszonyában tabuként kezelt titkot, amelyről az érintettek ugyan nem beszélnek, de amely a külső megfigyelő számára motiválatlannak tűnő gesztusokban és mimikában mégis érzékelhetővé válik. Az első fejezetben, amelyben a hektikus úti-készületek leírására kerül sor, a bőrdönt csomagoló szülők hívják lányukat, aki a kertben vadgesztenyefák lombjának és saját hajkoronájának *kettős árnyékában* kézimunkájára meredve ül. Az elbeszélő kommentárt fűz a jelenet-hez, mely szerint Pacsirta kedveli ezt a pózt, „mert hosszú évek alatt gyűjtött tapasztalatából tudta, hogy ez a helyzet illik neki legjobban” (10).³ A szülők hívására először nem reagál, csak később indul „kacsázó léptekkel a ház felé”. A szülők a távolból még „becéző mosollyal” figyelik a lányukat, közeledtére azonban ajkukra fagy a mosoly. Nem néznek lányuk arcába, hanem *lesíítik a szemüket*.

Az állomásra menet az apa *lopva* mustrálja lányát. Pacsirta *középen* halad, a szülői kíséret által alkotott mintegy kétoldali fedezékben, amely egyrészt óvja őt, másrészt a kíváncsi pillantások elől *elrejt*i. Arca ismét *kettős árnyék* által fedett: óriási kalap és feje fölé feszített napernyő védi látszólag a nap, valójában az elől a nem titkolt érdeklődés elől, amelyet a család most is, mint mindig, a kisvárosi társadalomban kelt. A kalap formája és a napernyő színe ugyanúgy feltűnést kelt, mint Pacsirta arca, ám azáltal, hogy a figyelmet magukra vonják és az arcot beárnyékolják, a kíváncsiságnak csak újabb tápot adnak, anélkül hogy kielégítenék azt. Az apa testtartása ferde, *bal vállát* behúzza, mintha ezzel akarná „kiegyensúlyozni azt a szabálytalanságot, melyet az ő vére jelent a természet rendjében” (14). Pacsirta középső pozíciójánál fogva nemcsak egyesíti, hanem szét is választja szüleit. Az egység

felmondására utal a szimmetria megbomlása: az apa néhány lépéssel előresiet, míg az anya szorosan lánya mellett marad. Amint azonban a főtéren a kávéház teraszáról a pillantások Pacsirtára irányulnak, az apa lassítja lépteit, dacosan halad lánya mellett, a „szeretet szolidaritását” gyakorolva.⁴

A lehajtott *fej*, a lesütött *szem*, a gondosan beárnyékolta *arc*, a behúzott *bal váll*, a ferde *fej- és testtartás*, mely elsősorban apára és lányára jellemző, a lelküket terhelő szégyent a testükön dokumentálja.⁵ Míg a lány a fején, az apa a bal vállán hordja a terhet. Töprengései és meditációi a nyomasztó szégyen magja körül keringenek, anélkül hogy azt teljesen feltárnák. Vajkay elbeszélő által közvetített belső beszéde világossá teszi, hogy „szegény Pacsirta” nem szép, sőt, kimondottan csúnya – a „szegény” jelző Pacsirtát epitheton ornansként kíséri végig a történeten –, de jó lány, az apa életének „egyetlen öröme”. Hogy csúnyasága volna a családi fájdalom forrása, az ekkor még nem fogalmazódik meg expliciten. A családtagok mimikája és gesztusa mindössze a megfigyeltetés veszélyének kitett ember permanens félelméről árulkodik, a külső, rejtegetett makula felfedeztetésétől való rettegről. E veszély elhárításának taktikái – bujkálás, árnyékolás, menekülés, bezárkózás – határozzák meg a család életstílusát; ez a félelem nyomja rá bélyegét a szülők külsejére, akik meglehetősen hasonlítanak egymásra: „Szemükben ugyanaz a riadt fény reszketett [...]” (10).

Pacsirta magával viszi a szégyen terhét a vasúti kocsiba. Szeretné ezt a nyomasztó súlyt gyorsan biztonságba helyezni, de a fölkéig már nem jut el vele, „nem bírja tartani”, még a folyosón elejtí. A lezuhanó láthatatlan súly ismét látható testi tünetben, kitorzó könnyáradatban mutatkozik meg. A könnyfolyam funkciója kettős: az égő szégyent eloltani, és a tekintetet elfátyolozni. A könnyfátyol kétirányú védelmet kínál, megóv az észleléstől és az észleltetéstől. Pacsirta lemond a látásról, hogy őt se láthassák. Ugyanezt a lemondást szolgálja ferde fejtartása. A lehajtott fej alatt nem láthatják az arcát, de ő sem láthat ki: „Megesett, hogy zajt hallott, de azért nem tekintett föl” (10). A kupéjában ülő fiatal útitársának tekintete úgy hatol belé, mint egy késszúrás.⁶ Pacsirta tekintete kitér előle. A másik útitárs, az idős pap azonban felismeri a Pacsirta lelkében égő szégyent, mely valójában a lány rejtegetett titkos terhe. A pap határozott pillantása hűsítően hat Pacsirtára, melyet hálásan fogad, mint egy elixírt. Ezek az elhárított és viszonzott pillantások képezik az egyetlen interakciót a háromtagú ad hoc úti társaság tagjai között.

2. Tér és test

A tér atmoszférája elég erős ahhoz, hogy önálló jelentést hordozzon, sőt, a távol levő főszereplőt a modell imaginárius világában pusztán tárgyi attribútumai alapján felidézze. A rímszerűen visszatérő ismétlődő térelemek ilyen módon önmaguknál többet jelentenek, a poétikai koncepció kibontakozásá-

ban különleges szerephez jutnak. Ezt a szerepüket a cselekmény statikus jellegének köszönhetik, mely a cselekmény tárgyi és személyi részvevőit homogénizálja. A *Pacsirta*ban semmilyen látványos és izgalmas cselekmény nincs, annak ellenére, hogy a főszereplők Pacsirta utazását veszélyes kalandként élik meg. Az egyetlen fontos mozgás nem a külső térben, hanem a hősök bensejében zajlik, nevezetesen egy lélekállapot intellektuális felismeréssé való transzformációjának folyamatában. A topográfiailag domináns, refrénszerűen visszatérő térelemek a tárgyi környezet bemutatásával nem kiegészítik, hanem helyettesítik a lélekábrázolást. A helyszínábrázolás egyúttal alakábrázolás is. A térkomponensek és a testi attribútumok között korrespondencia jön létre, a térvariánsok a szereplők cselekedeteire és gesztusaira rímelnek. A tér antropomorfizálódik, pszichés töltést kap, és a tér atmoszférája átveszi a térben lévő személy lelkiállapotát.

Ezzel párhuzamosan, de némileg ellentétes irányban zajlik a tárgyi attribútumok benyomulása a személyleírásokba. Legfeltűnőbb a figurák statikussága. A Vajkay család tagjai szoborszerűen, önmagukba meredve, még a szemkontaktust is kerülve élnek egymás mellett. Nemcsak házuk köré, hanem azon belül is határokat húznak. A személyek eltérsése és a lakóterületük köré húzott többszörös koncentrikus határvonal – kerítés, kert, zárt ajtók, elfüggönyözött ablakok –, a zárt magánszféra és a nyitott külső tér éles elválasztása, a *Pacsirta* szűzségében az új tárgyilagos irodalom poétikájára rekurráló poétikai jegyek. Az elkülönülés, a valódi kapcsolat hiánya nemcsak a környezettel, hanem egymással is, megfosztja ezeket a figurákat élelenségüktől, természetességüktől, dinamikájuktól. Vajkayék valójában nem is élnek, csak mechanikusan funkcionálnak.

A címszereplő zokogása a cselekmény kezdetén és végén a mechanizmus funkciózavarára utal, mely a külvilág előtt rejtve marad: az első könnyáradat a vasúti fülkében anonim közönség előtt folyik, a második pedig szem- és fültanúk nélkül, a magányos lányszobában. Az apa kitörésére a hálószobában kerül sor, az anya jelenlétében, aki azonban az eseményt kizárólag az alkohol hatásának akarja tulajdonítani és magában örökre eltemetni. A „mechanizmus” emberi gyengéire utaló emocionális mozgások bár egyszer alaposan fölkaparják az élet állóvizét, ezután azonban úgy elülnek, hogy még könnyű fodrot sem hagynak maguk után a statikus és sima felületen.

A Vajkay család szkoptofóbiáját házuk reflektálja. A ház zárt homlokzata és elsötétített interieurje lakói gesztusainak térbeli pendant-jai. A kicsavart villanykörte a lesütött szemekkel korrelálnak, az elhomályosult tükör a könnyektől fátyolos, „könnyű ködbe szelíden beburkolt” pillantással, a lezárt zongora az elnémult énekesmadárral, Pacsirtával mint metaforikus, nem adekvát megnevezéssel, a kalitkászerű lakóterek pedig a figurák szögletes mozgulataival. Az interieur sötét homálya Pacsirta fejtartással beárnyékolta arcának felel meg. Vajkay szűk dolgozószobája a kényelmetlen heverő-

vel lakója jellegzetes ferde testtartásának térbeli párja: a bal váll behúzását így mintegy az interieur is motiválja. Míg a láthatatlan teher az utcán a vállát nyomja, otthon térelemként van jelen, összenyomja a lakóhelyiségeket, egymásra torlaszolja a falakat. A szűk terekben az alakok már nem tudnak kiegyenesedni.

Pacsirta lányszobája az új tárgyilagos festészet és irodalom toposzaira jellemző „hideg tér”. A szoba, melyben a falaktól a szülők hálósobájával összekötő ajtóig és bútorokig minden fehérre volt festve és mázolva, egykor klinikai fehérséget árasztott, „tisztá fehér kápolnához hasonlított” (30). A szülők szobáját a lányszobával összekötő ajtónak is van szerves korrelátuma: a még át nem vágott köldökzsinór funkcióját tölti be, amely Pacsirta családon belüli különös, bizonyos mértékig infantilis pozíciójára utal.⁷ A tükrök még mindig „az ajtó mellett, a legsötétebb sarokban lógott, északnak fordítva” (30), idővel fakóbb lett, a bútorok elkoptak, a festék fehérsége megszürkült, de a szoba atmoszférájának taszító hidegsége a régi maradt. A lányszoba lakójával együtt öregszik. A legsötétebb sarokban lógó, észak felé fordított tükrök az elhárított „okuláris introjekció”⁸ térbeli megfeleelője. Az idegen tekintetben az ember saját tükörképét pillantja meg. Tükrök és tekintet egyaránt szégyenkváltó tényezők, még akkor is, ha saját tekintetről van szó. A tükrök és tekintet közti megfelelést támasztja alá az a vonatbeli jelenet, melyben Pacsirta a felhúzott ablaküvegben megpillantja saját tükörképét, és tekintetét azonnal elfordítja a látványtól.

A lányszoba domináns árnyalatai, a fehér és a szürke tulajdonképpen a színek hiányát jelzik. A tér fokozódó monotonitása az élet fokozódó monotonitájának asszociatív szemantikája – fehér-szürke-fakó-matt – révén az emberek elélettelenedésének felel meg. A záró jelenetben Pacsirta „a meddő, hideg leányágyon” fekszik, „melyen még nem történt semmi” (kiemelés – H. G., 182). A vénülő ágy, amellyel hogy átveszi a vénülő leány attribútumait, tárgyi mivoltában is átalakul, eleven ember fekhelyéből lassanként egy hulla ravatalává válik.

Az élő élettelenné, a lakóhely temetkezési helyé váló transzformációja nemcsak a Vajkay-ház interieurjeiben, hanem a regény egyéb színterein is végbemegy. A kisvárosi világ élettelenségének szuggesztíóját a főutcán található három koporsóüzlet és két sírkőkereskedés is fokozza. Ezek a templom állandó „fülsiketítő harangozás”-ával azt a benyomást keltik, „hogy az emberek nem is élnek itt, csak meghalnak” (47). A tárgyak és személyek között antropomorfizálással, eltárgyiasítással és devitalizálással teremtett korrespondencia az ábrázolt élet statikus jellegét hangsúlyozza. A mozgás szabadsága néhány szűk térre korlátozódik, amelyek le vannak zárva és amelynek még vészkijáratai is el vannak rekesztve. Az utolsó jelenetben a Vajkay-ház új berendezési tárgyaként felbukkanó madárkalitka az egész ház, sőt, tágabb értelemben az egész város metaforája.

3. Szín- és fényhatások

Kosztolányi elbeszélő szövegeiben a tárgyi környezet többnyire szemantikai többletjelentéssel járul hozzá az alakok portréjához. A *Pacsirtában* azonban nemcsak a tárgyaknak, hanem a színeknek is pszichológiai értékük van, utóbbiaknak azáltal, hogy a minimumra redukáltak. A szerző ebben a regényben úgyszólván nem használ színt. A korlátozott, s mind a tárgyakra, mind az alakokra érvényes közös színskála a szereplőket nem állítja kontrasztba a háttérrel, ezáltal ez a háttér mélység nélkül marad, a környezet és az alakok színzónája egymásba folyik. Az ábrázolt világ ennél fogva nem térhatású, hanem kétdimenziós, mint egy festmény. A közös színskálára az alacsony tonalitás jellemző. A szürke különböző árnyalatai dominálnak: Vajkay ruhája és haja egérszürke – akárcsak személye –, a város piszkosszürke, lakói jelentéktelenek és jellegtelenek, az utcák porosak vagy latyakosak, az emberi és tárgyi közeg egységes koloritba ágyazódik, melynek találó metaforája a városnév: Sárszeg.

Ennek a világnak a felidézésében színek és kontrasztok helyett tónusok és fényárnyék-effektusok játszanak atmoszferikus szerepet. (A regény fekete-fehér megfilmesítése ebben a tekintetben a szöveg atmoszféráját közvetíti.) Az egyetlen kivétel a színház, melynek tarkasága a festett jelmezekre, díszletekre és maszkokra korlátozott. Éppilyen „valódiatlanok” és díszletszerűek a színészek közötti banális szerelmi drámák és féltékenységi jelenetek, melyek mintha csak a színpadi pózok inert továbbjátszásai lennének a színpadon túli térben. A színház kivilágítása is mesterséges – az illumináció a társasági élet nélkülözhetetlen kelléke. Az illumináció azonban nem képes valódi akciótereket létrehozni. Amit teremteni tud, az csupán a játéktér illúziója. Sem a színház, sem a fényben úszó kaszinó nem méltóbb színterei azonban az emberi életnek, mint a félhomályos Vajkay-ház. A színház „viharos” világa és a kisváros csendesen csordogáló életének ellentéte relativált, élet és színház viszonya az „életről való álom tükörképe egy sápadt drámaíró álmában”.⁹ Az igazi élet nem reflektorfényben, hanem rejtetten, a privátszférában zajlik.

A *Pacsirtában* a fény- és színkezelés az általános hangulathoz és atmoszférához mint a szemantikai rendszer részeihez igazodik. Aprólékos szétválasztás és kontúrozó izolálás helyett a színskála minden különbséget elmos ember és tárgy között. Az az állapot, amely a regényvilágban (re)konstruálódik, kiterjed az időjárásra, a városképre és a naplementére, akár a természet, akár a civilizáció, akár az emberélet alkonyáról legyen szó. A *Pacsirta* világa sajátos monokróm univerzum: az alakoktól és tárgyaktól kezdve a természeti jelenségekig minden megmártózik abban a szürke, langyos lében, amely az itteni élet metaforája.

2.2.4. Zárt és nyitott terek

A *Pacsirta* szerzője nem vezeti ki az olvasót a tágas térbe. Már ez a térbeli szűkösség is jellemző a *Pacsirta* és általában a Kosztolányi-szövegek térábrázolására. A néhány nyitott, szabadtéri helyszín – Sárszeg főutcája, főtere, park, állomás – négy-öt ismétlődő interieurrel – kaszinó, étterem, színház, a Vajkay-ház szobabelsői – váltakozik. Ezek a helyszínek Vajkayék társadalmi szerepjátszásának¹⁰ megfelelően három csoportba sorolhatók: gyülekezés-szerű nyilvános és privát terekre.

A „gyülekezőhelyek” – kaszinó, vendéglő, színház, főtér – mindenkor Vajkayék társadalmi életéhez kapcsolódnak, néha oly módon, hogy ezek a színhelyek a szereplők társasági megjelenését készítik elő. Ezek a helyszínek megfelelnek Vajkayék társadalmi helyzetének, ugyanakkor a századvégi magyar kisváros szociális összetételéről, életmódjáról, művelődéstörténeti állapotáról is informálnak. A Vajkay-ház interieurje ezzel szemben a bezárkózás, a menekülés szimbolikus erejű toposza. Sajátos átmeneti funkciót töltenek be az olyan nyilvános helyszínek, mint az utca, az állomás, a park, ahol a Vajkay család együtt vagy Vajkay egyedül jelenik meg a nyilvánosság előtt, de többnyire nem társadalmi, hanem familiáris szerepkörben. A családi séták valóságos vesszőfutásnak számítanak Vajkayék életében, mert ilyenkor a családi szerepet közönség előtt kell eljátszani. A társadalmi interakció ilyen esetben az üdvözlésre szorítkozik. A házaspár lányuk nélkül oldottabban mozog ezeken a helyszíneken. Az apa azonban lánya távollétében is sokszor visszazökken szülői szerepébe. A parkepizódban például, ahol lánya levelét olvassa, a szégyen kínja fokozott intenzitással lobban fel benne.

A nyilvános színterek is, mint az említett park, a magányosság helyszíneivé válhatnak. Már az első fejezet állomásjelenetében is kizárja a család a nyilvánosságot, és privát rituálé szerint búcsúzkodik. *Pacsirta* visszaérkezésének éjszakáján ugyanez az állomás a párducok megjelenésével rövid időre gyülekezőhellyé alakul át, melyen a házaspár utolsó társasági fel-lépésére kerül sor. *Pacsirta* érkezésének híre pillanatok alatt szétosztatja azonban a társaságot, és a nyilvános színhely a házaspár magányos várakozásának terévé lesz. A tér pusztá átalakulása képes leleplezni *Pacsirtát* mint a házaspár státusvesztésének okozóját.

5. Térszakadás

Műfaját tekintve a *Pacsirta* parodisztikus allúzió az utazásregényre: utazás-regény főhős nélkül – a címszereplő alig vesz részt a cselekményben – és útleírás nélkül. A cselekmény kezdete és vége egybeesik *Pacsirta* elutazásának és visszaérkezésének időkereteivel. Az első és az utolsó fejezet mintegy a prológos és epilógos szerepét játssza. Minthogy az elbeszélői látószög a kisvárosi színtérhez van rögzítve, a főszereplő távozásával epikus és narratív tér nem fed egymást.

Pacsirta elutazása nemcsak a cselekmény kompozicionális kereteit jelöli ki, hanem két cselekményszerkezeti egységre bontja a szüzsét: a házaspár egyheti „árvaságára” Sárszegen és Pacsirta egyidejű „üdülésére” a pusztán. Az elbeszélői ironia fokozatosan leleplezi „árvaság” és „üdülés” fordított szemantikai viszonyát. A fejezeteket bevezető rezümék és a fejezetek cselekménye kezdettől ironikus módon vonatkoznak egymásra, amely játékos módon kérdőjelezi meg az elbeszélés tragikumát.

Az utazás tehát megnyitja a tulajdonképpeni regényszituáció eseménysorát, és ugyanakkor felfüggeszti idő és tér egységét, amennyiben a teret kettébontja. Ezt az egységet átmenetileg Pacsirta levele, majd véglegesen visszaérkezése állítja helyre. A tér- és időalakítás ennek megfelelően megoszlik elbeszélő és főhős között. Az ábrázolt tér az elbeszélő, az ábrázolt idő a főhős kompetenciájába tartozik. Vagyis míg az ábrázolt teret az elbeszélői pozíció, az ábrázolt időt a háttérben cselekvő címszereplő határozza meg, aki létét távollétében is nyomasztóan érzékelteti. Az elbeszélő a látóterében zajló eseményeket, melyek lefutási ideje iránt közömbös, szimultán reprodukálja, a nem látott helyszínről viszont a hősnő csak részben és retrospektív, saját szemszögének fénytörésében és nyilvánvaló időzavarban tudósít. A címszereplőt, aki a másik helyszínről tudósító levelével elbeszélői szerepkört is betölt, egyrészt hajszolja az idő, mert utazásával egy konkrét célt kellene elérnie, másrészt legszívesebben ő maga is hajszolná az időt, hogy mielőbb újra otthon lehessen.

A regény teljes epikus tere a két ábrázolt térből mint a két elbeszélői tevékenység eredményéből áll össze. Ezzel a műfogással biztosítja a szerző a hősnő mint epikus egzisztencia jelenlétét azon mozzanatokban is, amelyekben Pacsirta az elbeszélő látóköre által határolt eseménytéren kívül helyezkedik el.

6. Az idő ciklicitása

Az utazásmotívum a nevelésregény fontos eleme. Kosztolányi *Pacsirtája* ezt a másik műfaji tradíciót is parodisztikusan idézi, amennyiben a főhős utazása során semmilyen fejlődésen nem megy keresztül: Pacsirta pusztai utazása mechanikus helyváltztatás, mely sem a személyiség belsejében, sem a cselekményben nem vezet alapvető változáshoz. A hagyományos műfaji minta megfordítását jelzi az időkezelés. A cselekményvezetésből hiányzik a teleologikus koncepció. Az események konkrét célra irányulnak, anélkül hogy elérnék azt. A hiányzó teleológia irrelevánssá teszi az időt, amely úgy forog körben, hogy a kezdő- és végpont egybeesik: a cselekmény 1899. szeptember 1. péntektől 1899. szeptember 8. péntekig tart. Az első dátum Pacsirta elutazását, a második visszaérkezését jelzi.

Pacsirtát az elbeszélő csak a vasúti fülkéig kíséri. Itt megszakítja a hősnő cselekményidejét, de nem magát a hősnőhöz kapcsolódó cselekményt, amelynek kimenetelétől három ember – a Vajkay család – jövője függ. Pacsirta utazását a család meghívással és üdüléssel indokolja, az utazás igazi

célja azonban azzal a szégyennel van kapcsolatban, amelyet a családtagok nemcsak a külvilág, hanem egymás elől is elhallgatnak. A cselekmény egyetlen hajtóereje a kimondatlan remény egy férjre, illetőleg vőre abban az idegen világban, ahová az utazás vezet.

A nem ábrázolt szintéren zajló események leírását az elbeszélő a főhősnek engedi át. Így tölti ki Pacsirta levele – mely első látásra csupán betétnek tűnik – azt az űrt, amely Pacsirta elutazásával a narratív struktúrában keletkezett. A kisvárosi szintér eseményeiről továbbra is az elbeszélő ad hírt. Minthogy az ábrázolt cselekmény egyetlen célja a várakozás, az elbeszélői szó nem a tulajdonképpeni cselekményt, hanem egy pseudocselekményt reprodukál, melynek funkciója az elterelés, a várakozás miatti feszültség oldása.

A megszakadt térbeli kontinuitást Pacsirta visszatérése állítja helyre. A visszaérkezést az elbeszélő gondosan készíti elő. Újbóli megjelenését megelőzi a tárgyi és emberi környezet visszaváltozása. A Vajkay-ház és lakói ismét megszokott külsejüket fordítják kifelé: visszaszürkülnek, visszaöregsznek Pacsirta elutazása előtti állapotukba. Pacsirta érkezését egy meteorológiai jelenség is előrejelzi: esővel, sárral, hideggel beköszönt az ősz. Természeti, tárgyi és emberi világ teljes összhangban áll egymással, a hanyatlás minden szférában egyszerre következik be. A sivár reménytelenség állapota kiterjed mindenre.

Miután a rideg természet, a kihalt kisváros, a kopott szülői ház és a megtört szülők egyaránt készen állnak Pacsirta fogadására – a vonat késik, és a késés szinte valószínűtlen méreteket ölt. Ezzel párhuzamosan a szülők nyugtalansága a végletekig fokozódik. Több óras izgalom és többszöri meghíúsult remény után befut Pacsirta vonata – ugyanaz a kávédaráló, amely őt annak idején elvitte. A külsejében szánalmas és félszeg vonat Pacsirta álarcában jelenik meg, szinte még a lány gesztusait is átveszi: észrevétlenül lopakodva, óvatosan tapogatózva közeledik, „hogya valakinek a lábára ne lépjen”. A tárgyak, melyek a cselekmény során eddig is jelentős szerepet játszottak, a pályaudvari jelenetben a személyek fölé nőnek. A szülők lányukat nem személyi attribútumairól – alakjáról, járásáról –, hanem a hozzá tartozó tárgyakról próbálják meg felismerni. Ez ad alkalmat a viszontlátás újabb késleltetésére és emiatt még egy utolsó riadalomra, mert a lány nem ugyanazokkal a tárgyakkal érkezik meg, amelyekkel elutazott.

A várakozás feszültsége viharos üdvözlésben oldódik. De az örömet megzavarja egy gúnyos hang, mely a családi szertartást kicsúfolja. Pacsirta szükségszerű kísérőjelensége ez a gúnykacaj, bizonyosság arra, hogy semmi nem változott, a korábbi vesszőfutás folytatódni fog. Erre utal az utolsó fejezetet bevezető rezümé, amely közli, hogy „a regény 1899. év szeptember 8-án, pénteken véget ér, de nem fejeződik be”. (174; kiemelés – H. G.)

Az elbeszélés folyamatának önkényes lezárása az eseménysor lezárása nélkül nemcsak Kosztolányi elbeszélő műveire, hanem az új tárgyilagos elbeszélő prózára is jellemző eljárás.¹¹ A nevelésregény műfaji hagyománya a

kitűzött, de el nem ért célból adódó perspektívavesztés révén itt végképp visszájára fordul. A végig-nem-vivés eljárása összekapcsolódik az időábrázolással, mely önmagába visszatérő kört ír le. Az iránynélküliség a látszólag előrehaladó mozgásból körkörös ismétlődést csinál,¹² amely a helyben topogás, végső soron az időtlenség szubjektív érzetét kelti.

7. *A szégyen forrása*

A retrospektív elbeszélte előtörténet, melynek főhőse Cifra Géza, a félszeg vasúti forgalmista, a család szégyenének eredetét világítja meg. Cifra Géza felbukkanása a városban, a cselekményidő kezdete előtt nyolc évvel, Vajkayék nagy esélyét jelentette: „legmerészebb álmaikban sem szemelhettek ki leányuknak alkalmasabb kérést” (23). A „kérő” azért tűnik alkalmasnak, mert ugyanolyan deficites a külseje, mint Pacsirtának: „vékonyka” volt, „mellén lötyögött az egyenruha”; „szűk homlokán [...] éretten virítottak a meggyzsin, nyári pattanások”; „állandóan nátha gyötörte, s bal orrlyuka [...] verőfényes időben is bedugult” (23). Cifra Géza nemcsak a város legcsúnyább, hanem a leggyámoltalanabb férfia is, aki a szégyen fiziológiájának valamennyi szimptomáját felmutatja: „Mindig zavarban volt”; „Félt mindenkitől” (23). Mikor beszélt, „nyomott” homlokát „kínosan ráncolta”, „izzadt”, „elpirult” (23); „Meleg-hideg borzongatta”; „Nagyokat nyelt”; „Ádámcsutkája le-föl mozgott gugás nyakán” (24). Nemcsak az expresszív, hanem a perceptorikus szférában is Vajkayékkal közös nehézségekkel küzd. Ő is lemond a látásról azért, hogy őt se láthassák: „Legjobban szeretett volna eltűnni [...]”. (24) Ezt a társasági életről való lemondást ösztönös szégyenelhárítási mechanizmus működteti. A Pacsirtára és Vajkayra jellemző ferde fej- és testtartás is megjelenik Cifra Géza alakjában: vendégségben a kínálást „félrebillent fejjel, mentekező mosollyal” fogadta el. Ez a gesztus és mimika Pacsirta predikátuma, melyet a pusztán készült családi fotó rögzít és megörökít.

Cifra Géza egy alkalommal – évekkel a cselekményidő előtt – udvariaságból egy rövid szakaszon a jó időről meg a rossz időről beszélgetve elkísérte Pacsirtát. Ezt a „kompromittálást” nem követte lánykérés. Vajkayék szégyenének forrása, hogy még ez a siralmas emberke sem tekintette nőnek a lányukat. Az apa ezt a kudarcot nem tudja feldolgozni. Kitörésének két komponense közül az egyik éppen ez az elfojtott megaláztatás, míg a másik Pacsirta levele, mely kódolva ugyan, mégis félreérthetetlenül egy ismétlődő elutasításról tudósít. Pacsirta levelének információs értéke nem a kijelentésekben, hanem az elhallgatásokban található.

A levél vagy napló több új tárgyilagos elbeszélőszövegben is fontos poétikai szerepet tölt be, mint pseudo-autentikus dokumentum, szembeállítva az elbeszélő fiktív tudósításával.¹³ Pacsirta levele mind modorában, mind tónusában élesen elüt a narrátori beszédétől, és a családban uralkodó konvencionális atmoszférához igazodik, amely kizár minden személyességet.

Gondosan kerül minden témát, amely a közös, bár külön-külön rejtegetett titokra vonatkoznék. Mégis, valamilyen belső kényszer folytán állandóan ezt járja körül, mert bármely őt érintő esemény a családi szegyen parazsát szítja fel. Noha Pacsirta csak jelentéktelen hétköznapi eseményekről beszél, mégis arról mond legtöbbet, amit elhallgat: újabb férjszerzési kísérletéről, mely megszégyenítő kudarccal végződött. Levele a konvencionális új tárgyilagos diskurzus illúzióját leplezi le: a konvenció nem véd meg a blamáztól, a kódolt beszéd is elárulja a rejtett gondolatokat. Pacsirta levelének igazságtartalma három szűrőn akad fenn: az apa interpretációjában, Pacsirta későbbi monológjában, illetve Pacsirta levélen belüli elszólásaiban. Az a csapda, amelyet a konvencionális hétköznapi beszéd állít, a látszólag semmitmondó fecsegésben rejlik: aki sokat beszél, keveset mond, de kiteszi magát az önkéntelen elszólás veszélyének.

Pacsirta szándéka, hogy levelével szüleit megtévevessze, csak anyjánál sikeres, aki nem olvassa a levelet, csak férje beszámolójából értesül annak tartalmáról. Mivel a sorok közé rejtett információ verbálisan közölhetetlen, az anya sohasem tudja meg az igazat. Miközben Pacsirta maga is azt hiszi, hogy a vidám pusztai életről tudósít, valójában frissen felkavart szegyenéről ír, és ez hat úgy az apára, „mintha kést forgatnának szívében” (104).

Vajkayt a levél az élet uralkodó törvényeinek átgondolására készíti. Két nőt hasonlít össze: lányát és a kisváros ünnepelt, férfiktól körüludvarolt színésznőjét, Orosz Olgát. Nemük és koruk azonos, de két ellentétes kultúrtörténeti típust testesítenek meg: a vénlányt és a femme fatale-t. Vajkaynak a „becsület és szegyen” feudális polaritás által meghatározott gondolkodásmódja¹⁴ a szükségből erényt kovácsol, hogy a sors elviselhetetlen igazságtalanságát kiegyensúlyozza: Pacsirta szüziességében a szenvedélyek fölötti önuralom eszményét látja, míg Olga szerelmi életében az ösztönös érzékiségben való teljes elmerülést. Így a kényszerű aszkézis az erény apoteózisává emelkedik, és mint ilyen az ösztönöktől vezérelt alantas élet vulgaritásával konfrontálódik. A Pacsirta csúnyasága miatti szegyen a lány erényes viselkedése fölötti büszkeséggé szublimálódik, biológiai deficitje szociális profittá konvertálódik. Vajkay visszatérő lidércálma Pacsirta megcsonkításáról és meggyilkolásáról ellentmond ennek az átértékelési folyamatnak, és kikezdi a tudat felszínén integernek látszó feudális értékrendet: az álom tartalma szerint Vajkay lányát nem pusztán halottnak, hanem egy kéjgyilkosság áldozatának óhajta látni. Csak egy ilyen megoldás emelhetné Pacsirtát mint nőt a színésznő fölé, és törölhetné el a kisvárosi társaság stigmatizáló ítéletét Pacsirtáról. A gyalázat és erény, büntetés és jutalom fordított viszonyára vonatkozó mért-kérdések Vajkay számára megválaszolatlanok. Ha az egyéni sorsot a külső deficit véletlenülje meghatározhatja, „semminek sincs értelme” (105). Ezzel a felismeréssel indul Vajkay csütörtök este, egy nappal Pacsirta hazaérkezése előtt, a párdücs mulatságára.

8. Érzékiség és becsület

A regény világában nemcsak az alakok – Pacsirta, a szülők, a vasúti forgalmista – szenvednek szkoptofóbiában, hanem a tárgyak és terek is. A Pacsirtát ide-oda szállító vonat, a Vajkay-ház, a bútorzat, különösen a zongora és a tükör, szégyellni látszanak magukat, és mindannyian megpróbálnak a kíváncsi tekintetek elől elrejtőzni. Pacsirta elutazása után azonban a szülők is és a ház is lassanként leveszik „a szégyen álarcát”.¹⁵ Vajkayné új táskára vágyik, Vajkay új frizurára, mindketten kilépnek otthonukból, elhagyják önkéntes száműzetésük helyét, emberek közé mennek, átadják magukat az evés, ivás, színház és kártyázás érzéki örömeinek. A ház is átalakul, a sötétség többszörösen körülzárt birodalmából nyitott ajtajú és ablakú, kivilágított, lakályos otthon lesz. Nemcsak az emberek, a terek is kacérokká válnak – kitárulnak a világ felé. A szemérmes ház mint az aszkézis helye konfrontálódik a várossal mint az érzéki kísértés színhelyével. Az első Pacsirta szabad tere, a második a szülők menedékévé lesz, de csak lányuk távollétében.

Az étterem, a kaszinó, a színház a látszólagos kozmopolitizmus terei a privát szféra provinciális miliőjével szemben. Az elbeszélői ironia ezt a látzatot mint álcázott provincializmust leplezi le. A sárszegi kaszinó olvasótermében gubbasztó Sárcevíts mindig *Le Figarót* olvas, „ezért városszerte európai műveltségű férfiúnak tartották”. (108) „Sárcevíts, mint Sárszeg őrlélke virrasztott itt [...] olvasván a *Le Figarót*, haladt a művelt nyugattal, a fölvilágosodott európai népekkel, előre.”¹⁶ A párdúc-társaság is szívesen fitogtatja emelkedett pillanatokban klasszikus műveltségét: *Etiam si omnes, ego non* – mondja egyikük, kicsinylően eltolva a sört, és *Aquam vitae, aquam vitae* szavakkal pálinkát rendelve, miközben a többiek *vino veritast* kiáltanak neki.¹⁷

Az elbeszélői ironia a „komoly”, férfi-diszkussziókat – Kossuthról, 48-ról, Darwinról, az ateizmusról – is relativizálja vagy a részvevők bemutatásával (az ostoba Füzes Feri és Hartyányi Olivér, akinek a hátgerincsorvadás határozza meg a világnézetét) vagy Vajkay Ákos reakciójával: „Ákos nem vett részt a vitában. Bánta is ő Széll Kálmánt meg Kossuth Ferencet. Nagyobb gondok, mélyebb kérdések foglalkoztatták. [...] Az ételek nemesi családfáján kereste azt, amiről már két napja szakadatlanul álmodott [...]” (61). Így kerül történelem és ideológia, politika és filozófia – jelentőségüket tekintve – a bográcsgulyás szintje alá.

Az evés-ivás érzéki örömének élvezése Vajkay Ákos számára összeegyeztethető azzal a feudális értékeléssel, mely saját társadalmi besorolásának vezérfonala, s amelynek némi érvénye még a regény néhány más figurája számára is van. Ez az értékrend azonban nemcsak a társadalmi beilleszkedés, hanem a társadalomból való kivonulás szempontjából is meghatározó: Vajkay szégyenét az előkelő tartózkodás mint a nemességhez méltó magatartás álarca mögé rejt. Ugyanez a nemesi büszkeség szolgál Pacsirta szégyene

számára is erénymaszkul. Az előkelő származás tudatos megélése mindket-tejüknél a deficités fizikai megjelenés miatti szégyen elhárító mechanizmu-saként működik. Vajkay heraldikai hobbyja, amelyet bizonyos mértékig lánya is oszt, szintén ebben a kontextusban foglal helyet. A családfakutatás ugyanúgy szégyenelhárító manőver, mint a női szépség témájának tabuként való kezelése, Pacsirta csúnyaságának kimondhatatlansága. Az elhárító me-chanizmus sorába tartoznak a korábban tárgyalt stratégiák: a látásról való lemondás a láttatás elkerülése érdekében; Vajkay lidércálmában az ellenfan-táziaként kibontakozó kéjgyilkosság-történet, Pacsirtával a középpontban. Szégyenelhárító funkciója van Vajkay mohó evésének, amelynek során kör-nyezete penetráns pillantásait az ételek tudatos és kontrollált elfogyasztásá-val leküzdi, mintegy a pillantásokat is bekebelezi.¹⁸

Feudális viselkedéshagyományok és az előkelőség pszeudoeszményei ha-tározzák meg Vajkay gesztusait a kaszinóban a párdúcok kanzsúráján, és ezek irányítják játékszenvedélyét tarokkozás közben, mely „nem afféle sehonnai játék”, maga is olyan előkelő családfával rendelkezik, mint azok, akik játsszák: „Messze visszanyúl a múltba, nemes elődökre tekint vissza. Ázsiából származik, akár vitéz eleink [...]. Emberöltök dolgoztak rajta, míg ilyen elmésre csiszolták” (114).

A feudális becsületkódex adja Vajkay tartását a kanzsúr éjszakáján. Férfias erőtlől duzzadón és a hazardjátékban elért rendkívüli sikertől megnövekedett öntudattal, de vérében megnövekedett alkoholszinttel is, ok nélkül beleköt lánya képzelt csábítójába, Cifra Gézába. A párdúcokat köszönés nélkül hagy-ja ott. Viselkedése a többiek számára érthetetlen. Az elbeszélő sem ad ma-gyarázatot Vajkay lelkiállapotára, csupán a különös, látszólag motiválatlan gesztusok leírására szorítkozik, melyek még furcsábbakká válnak, mikor egy kávéház teraszán megpillantja a család „ellenségét”, Cifra Gézát. Beszélni képtelen, egyetlen világos gondolat sincs a fejében, csak érzelmei törnek utat, amelyeket inkább elrejtene kellene, mintsem szabadon engednie, ha nem akar nevetségessé válni. Vad erőt és mérhetetlen gyűlöletet érez magában, szét tudná tépni ezt a gazembert pusztá kézzel, de nem teheti, mert sem a világnak, sem önmagának nem tudna tetteire magyarázatot adni. Egészen közel megy Cifra Gézához, de nem köszön neki. Fixálja. Fellépése agresszív. A fixáló tekintet támadókészséget jelez. Vajkay a családi becsületen esett csorbát a feudális becsületkódex szabályai szerint párbajban akarja kiköszö-rülni.¹⁹ Megkísérli a *házasságszédelgőt* provokálni. A kihívás vígjátékba fullad, nemcsak azért, mert a provokáló fél alkoholizált, hanem azért is, mert Cifra nem tud semmilyen közte és az öreg között fennálló becsületbeli ügyről, ezért Vajkay gesztusait értelmezni sem tudja. A részeg férfit a szituációhoz nem illő udvariassággal köszönti, és szívélyesen az asztalához invitálja. A „jöttment” forgalmista szemmel láthatóan nem párbajképes, a kihívás előtt naiv, jóhiszemű módon tér ki.

A felgyülemlett agresszió, mely az azelőtt félénk öregembert már a tarokkozás alatt vérszomjas párduccá változtatta, nem vezethető le a család ellenségén, a megszegyenítés nem torolható meg annak (véetlen) okozóján. A sikertelen párbajkihívás után Vajkay csordultig van agresszív indulatokkal.

9. Az affektuskontroll csődje

A nyolc évvel korábban elszenvedett sérelemre – az elmaradt lánykérésre – az ösztönös szégyenelhárítás affektív reagálásmintája következett, melynek fő stratégiája a *lemondás*: lemondás a hivatáról (nyugdíjaztatás), a társaságról (kilépés a párduckörből), az érzéki örömekről (alkohol-, étterem-, kirakatnézés-, színházabsztinencia). A lemondás célja az észrevétlenül maradás. Kognitív reakcióra Vajkay részéről csak a párdúc-összejövetel után kerül sor, az alkohol és a tarokkgyőzelem hatására, melyek megrepesztik a lélek köré vont páncélt, és megtörik az évtizedes hallgatás tabuját. Mélyen-szántó pszichoanalitikai fejtegetés helyett az elbeszélő csak a látható szomatikus változásokat írja le: „*Merev kérgék engedtek föl benne*, koponyája izzott és haja, mint a hó, olvadni látszott rajta. Szemében is boldog nyirok csillogott. Füle pirosra gyulladt a barátság tavaszában.” (116; kiemelés – H. G.) Vajkay érzelemkitörésének két komponenséről – Pacsirta leveléről és a vasutassal való találkozásról – az olvasó röviddel azelőtt értesül. Mindkettő a pislákoló régi szégyent szítja fel: a levél az ismételt elutasítás sejtetésével, a találkozás az összégyenre való emlékekkel.

Vajkay Ákosban szociális presztízisének gyors emelkedése lánya távollétében lojalitáskonfliktushoz vezet, amelynek előrejelzése már az első fejezet családi felvonulásában megtörtént: az állomásra menet az apa előresietett, s csak az anya lépkedett szorosan lánya mellett. A lányuk okozta szociális presztízisvesztésre a szülők csak Pacsirta távollétében döbbennek rá. Ez a felismerés vezet végül döntően Vajkay érzelemkitöréséhez, bár a szégyen-tabu megszegésének, a csúnyaság kimondhatóságának van egy banális mozzanata is: a Pacsirta távollétében végignézett színdarab „Csúf, csúf, csakugyan” kezdetű és „hess, hess, hess”-sel végződő kupléja,²⁰ amelynek éppen ezt a kezdő és záró sorát idézi nevetve a házaspár. A tilalom alatt álló szó tréfás kontextusban elveszti félelmetességét, és a csúf jelenség elhessentésének elfojtott vágya artikulálhatóvá válik.

A kitörés verbális szintje látszólag Pacsirta iránti gyűlöletet vagy legalábbis vele szembeni ambivalens érzéseket fejez ki. Az apa szavainak azonban nincs szemantikai értéke, csak pszichológiai. A szavait kísérő gesztusok – *száraz zokogás*, a *szívre* mutató ujj, a *vonyító* és *jajgató* hanglejtés – azonban arra utalnak, hogy szavait nem a gyűlölet, hanem a végtelen és tehetetlen részvétel diktálja, melyhez – egyébként alaptalan – büntudat is vegyül: Pacsirta két kopár test örömtelen ölelésének produktuma. A szégyen kimondása nem oltja ki a szégyent, hanem megkettőzi az árulás új szégyenével: „Gazember

vagyok.” Az önvádat felesége tiltakozása miatt megismétli, sőt, terhelő jelzőkkel súlyosbítja is: „Gazember vagyok. Aljas, elvetemült gazember. Az vagyok” (134, 135). Vajkay ebben a pillanatban kész arra, hogy a szeretet szolidaritását felmondja, mert annak terhét már nem tudja tovább viselni.

Vajkayné nem vitatkozik férje érveivel, csak példákat sorol fel arra, hogy a Pacsirtának jutott osztályrész nem a legrosszabb. Vajkay sem argumentál tovább – felesége hiába várja az újabb ellenérveket –, hallgatásával vonja vissza korábbi árulását. Az apa megnyugvásával párhuzamosan bizonytalanodik el az anya. Karját kérőn emelve fordul végül a házastársi ágy fölött függő Krisztus-képhez megerősítésért, mint a szenvedés jelképéhez és a földi életben végképp kétségbeesett emberek végső menedékéhez.

Szégyenük tudatosításának folyamatában Vajkay és felesége alig van egymás segítségére. Beszélgetésük áldialógus, melyben a szavak egymást csak katalizálják, anélkül, hogy egymásra reflektálnának. Az öncsalásból való eruptív ébredés mindkettőjükben önállóan megy végbe. Csak most vallják be egymás előtt maguknak a családi szégyent, egy olyan beszélgetésben, melyben egymást ugyan meghallgatják, de nem válaszolnak egymásnak. Ez a dialógus formájú kettős monológ emlékeztet az új tárgyilagos kommunikációs modellre, melynek lényege az egymás melletti „el-beszélés”, és amelynek gyökerei a gogoli, flaubert-i és csehovi dialógusokig nyúlnak vissza.

A felismerés-folyamatot a záró fejezetben Pacsirta élethazugságból való eszmélése zárja. Ha a pusztai kirándulás alapvető változásokhoz nem vezet is, nyomokat hagy a főhősben. A lányszobában magára maradva most már életcélként fogalmazza meg azt a szégyenelhárítási stratégiát, amelyet addig ösztönösen követett: *összezsugorodni, láthatatlanná, észrevétlenné válni, eltűnni* – vagyis abban a pózban megmerevedni, amelyben a pusztán rokoni körben hagyta magát lefényképezni: a háttérben, lehajtott fejjel, a menekülés mozdulatával, védelmet keresve. Pacsirta utolsó kísérlete a pusztán nagybátyja megözvegyült ispánjához férjhez menni, meggyőzte őt arról, hogy szeretetre érdemtelen. Ez a tapasztalat ugyanolyan pánikot vált ki belőle, mint előző éjszaka anyjából. Még gesztusa is anyját idézi, bár az ő karnyújtása a szentkép felé nem kérő, hanem lázadó. Mozdulata azonban megtörik, a tiltakozás kétségbeesett zokogásba csap át. Az elfojtott lázadás zokogása groteszk árnyalatot kap attól a boldog mosolytól, amellyel a szülők a másik szobában madaruk hazarepülését nyugtázzák.

A keresztény szimbolikára való ismételt utalás, ráadásul a szöveg egyik leghangsúlyosabb helyén, a záró fejezetben, a testiségről való lemondást suggerálja megoldásként és megváltásként azoknak, akik deficitestest megjelenésük miatt erre amúgy is rákényszerülnek. A már korábban is felsejlt transzcendencia jelentése elmosódott. Funkciója az a bizonytalan vigasz, amelyet az Isten mindent kiegyenlítő igazságosságába vetett hit nyújt: „...vasárnap délelőtt a Szent István templom előtt, a derült kék égben, látha-

tatlanul és irgalmasan, igazságosan és rettenetesen ott lebeg az Isten, ki mindenütt jelenlévő és mindenütt ugyanaz, Sárszegen éppúgy, mint Budapesten, Párizsban és New Yorkban” (53).

2.2.10. *A penetráns tekintet visszafordítása*

Az idegen tekintet mások látvány-objektumává változtatja az embert. A szem lesütése – a vizuális behatolás előli kitérés aktusa – meghátrálást jelent, kapitulációt az agresszió előtt. A szégyen „vallomás”:²¹ az ítélet elfogadása. A fiatal újságíró, Ijas Miklós, a stigmatizáló szégyen másik áldozata nemcsak viszonzozza a tekintetet, hanem vissza is fordítja. Ezáltal környezetét saját nézelődési vágya tárgyává teszi: „Ijas Miklós, a Sárszegi Közlöny alig huszonnégy éves segédszerkesztője, a Széchenyi Kávéház egyik tükörablaka mögül szemlélte ezt a képet. [...] A tükörablakon túl mintegy akváriumban úsztak előtte a sárszegi élet [...] nevezetességei [...]” (37). A kisvárosi társadalmi élet főszereplőinek ezt követő leírása az újságíró megfigyelő pozíciójából történik. A kávéház tükörablaka mögötti poszt Ijas Miklós privát kilátótornya, ahonnan a fiatal újságíró megfigyelhet, anélkül hogy ő maga megfigyeltetnék. A tükör az okuláris penetrációt egyoldalúvá teszi.

Ijas újságíróként hivatásos megfigyelő. Magánemberi minőségében éppoly kevésbé szeretné magát eleven tárgyként közszemlére tenni, mint a Vajkay család. Napi sítái során messze elkerüli a főteret, mellékutcákon bandukol. Ijas inkább szemlélő, mint cselekvő figura – a fikció szintjén az elbeszélő esetleges megtestesítője vagy alakmása. Outsider-helyzete és nyílt készülődése jövőbeli írói pályájára kézenfekvővé teszik ezt az értelmezéslehetőséget. A főtéren sétáló alakokról jegyzeteket készít, különösen Vajkayékat tünteti ki figyelmével, mintha egy majdan megírandó regényben nekik szánná a főszerepet. A pályaudvarról hazafelé igyekvő, újraegyesült családot szemével követi, és feljegyzései után három nagy felkiáltójelet tesz. Ezen túl megszólítja Pacsirta szüleit, kifaggatja őket, gúny és rosszindulat nélkül érdeklődik a lányról. (Az anya, aki minden fiatalemberben potenciális vőt lát, jellemző módon félreérti ezt az őszinte érdeklődést.) A szülőkkel való beszélgetést követően Ijas még sokáig áll becsukott szemmel a Vajkay-ház kerítése mellett, hogy információit és élményeit feldolgozza.

Ijas és az elbeszélő esetleges – a szöveg alapján egyértelműen nem bizonyítható – identitása még nem jelent identifikációt: sem Ijas személye, sem költészete nem marad az elbeszélő mindent átfogó és relativáló ironikus kommentárjától érintetlen. Ijas és a Vajkayék közötti kommunikáció két párhuzamos mederben folyik. Vajkayék szeretnék jólétesültségüket fitogtatni, ezért felsorolják annak az újságnak a híreit, melynél Ijas dolgozik. Az újságíró semmit sem tud az említett eseményekről, sőt, semmilyen érdeklődést sem tanúsít irántuk. Ő „most máson dolgozott:” „A verseire gondolt, melyek a Sárszegi Közlöny vasárnapi számaiban jelentek meg, a nyilván-

nosság teljes kizárásával, és ajkát eredetieskedve elrántotta, mint mindenkor, mikor ki nem elégitett becsvágyára célzott s elismerést keresett magának” (90). A Vajkayékkal való beszélgetés után már nem versein dolgozik, melyekről magában elismeri, hogy rosszak: „Majd másról ír, talán ezekről és arról, amit hallott [...]” (96).

Ijas stigmája nem külsejében, hanem apja bűnében rejlik. Családi múltja miatti kisebbségérzése és művészöntudata között szakadék tátong, amelyet büszkeséggel – a „szégyen reagálásmintájának ellentétével”²² – hidal át. A stigmatizáltsággal szemben ő egy másik – pozitív töltésű – stigmával védekezik, mellyel saját maga bélyegzi meg magát. Ijas és a sárszegi társadalom kölcsönösen megvetik egymást.

A kisvárosi társadalom többi figurája is valamilyen tekintetben megbélyegzett: a *buta* katonatiszt, az *alkoholista* tanár, a *felszarvazott* bíró; ők azonban mégis képesek szégyenükkel együtt élni, szégyenkezés nélkül. Csak Pacsirta és szülei nem tudják szégyenben manifesztálódó inferioritáskomplexusukat leküzdeni. Pacsirta sorsa plasztikus társadalmi miliőbe ágyazódik. A társadalom jellegének a kitaszítottság problémája szempontjából azonban csak véletlenszerű jelentősége van: a szociális struktúra esetleges megváltozása nem kínálna Pacsirta számára megoldást. Pacsirta megaláztatása látszólag ártalmatlan kinevetésében van. Ez a nevetés azonban mély sebeket vágó káröröm megnyilvánulása, amely az áldozat lelkét gyógyíthatatlanul felsérti. Gyógyíthatatlanul, mert a vágás női és ezáltal emberi mivoltát éri. Pacsirta tragikuma – nevetségessége – a regényben nem szociális vagy pszichológiai, hanem antropológiai indoklást kap. Antropológiai nem a „csúnyaság” értelmében, hanem abban az értelemben, ahogy erre a „csúnyaságra” a környezet reagál. A történelmi tapasztalat szerint a felhalmozott agresszió levezetése véletlen bűnbakokon kollektív akció keretében – ahol a kollektivitás büntetlenséget biztosít – örökké ismétlődő emberi alapszükségletnek bizonyul. Pacsirta védtelenül ki van szolgáltatva a káröröm penetráns pillantásainak – az egyetlen penetrációnak, amelyben része van.

A sebző kollektív nevetés alakítja Pacsirta komikus viselkedését, szavait és gesztusait. A szögletes, mesterkélt mozdulatokban, a mechanikus és konvencionális kifejezésekben, melyek a kollektív nevetést kiváltják, nem Pacsirta „veleszületett” csúnyasága, hanem megnyomorított lelke nyilvánul meg.

1 Az elemzés része egy német nyelven írt összehasonlító monográfiának („*Dunkle Archive der Seele*” in *hellen Gebärdens des Körpers. Die Anthropologie der Neuen Sachlichkeit*), mely Kosztolányi egyes regényeit és elbeszéléseit korabeli német és osztrák szerzők (Erich Kästner, Irmgard Keun, Joseph Roth) elbe-

szelőszövegeinek kontextusában vizsgálja. A monográfia a Magyar Kulturális Minisztérium és az Alexander von Humboldt-Stiftung támogatásával előreláthatóan az 1999. évi Frankfurti Könyvvásárra jelenik meg. Az elemzések négy tematikus fejezetben próbálják megrajzolni a húszas-harmincas évekbeli

közép-európai kultúra emberképét: Tér, Szégyen, Lázadás, Életművészet. A *Pacsirta* elemzése a „Szégyen”-fejezetben olvasható.

2 Klaus SCHRÖDER, *Malerei der Distanz. Zur Geschichte und Phänomenologie der Neuen Sachlichkeit in Österreich = Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1933* (Katalógus), Kunstforum Bank Austria, 1995, 22.

3 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, Bp., 1961. Az idézetek után zárójelben megadott lapszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

4 Georg SIMMEL, *Zur Psychologie der Scham*, 146; Sighard Neckel, 95.

5 Sighart NECKEL beszél a látható külsőn „dokumentált” láthatatlan belsőről, lásd: *Soziologie der Scham*, Campus V., 1991, 88, 179.

6 LÉON WURMSER szégyenpszichológiai könyve, *Die Maske der Scham* [A szégyen maszkja] hasonlít a tekinteteket késszúrás-hoz. Springer V., 1993, 78, 2. kiad.

7 Ezt a „triangulum-konstellációt” pszichoanalitikailag is lehet értelmezni: az apa lidércálma, illetve később explicitté váló óhaja lánya haláláról megfordítják az ödipális ösjelenetet, és a gyerek meggyilkolásával próbálják a preödipális periódus diadikus viszonyát helyreállítani. Lásd S. FREUD, *Traumdeutung*, Fischer V., 1972, 2. k., 2, 4, illetve L. WURMSER, *i. m.*, 18. Ennek az értelmezési lehetőségnek azonban új tárgyilagos kontextusban nincs központi jelentősége.

8 Vö. O. FENICHEL, *The scopophilic instinct and identification* [A szkoptofil ösztön és identifikáció] = *Collected papers*, 1. k., New York, Norton, 1935, 396.

9 A hasonlatot Joseph ROTH *Rechts und links* [Jobbra és balra] című regényéből kölcsönöztem, melyet a német nyelvű monográfiában egy korábbi fejezetben önállóan elemeztem, és amellyel a *Pacsirtát* összevettem. A színpadi reflektorfény illúziós térteremtő gesztusa szintén megtalálható a Roth-regény egyik alakjának meditációjában. A színház mindkét regényben inkább „degradált”, mint „fokozott élet”-ként jelenik meg. Lásd *Rechts und links*, Kiepenheuer&Witsch, 1985, 94. Az összehasonlító részeket jelen tanulmányból kihagytam.

10 A társadalmi szerepjátszás sokféleségéről lásd Irving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life* [Az én prezentációja a mindennapi életben], Garden City, New York, 1959.

11 Lásd Joseph ROTH, *Rechts und links, Flucht ohne Ende* [Menekülés vég nélkül] vagy Kosztolányi kisregénye: *A rossz orvos*.

12 Lásd erről SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Körköröség és transzcendencia a „Pacsirta”-ban = A rejtőző Kosztolányi*, Bp., 1987, 76.

13 A monográfiában elemzésre választott elbeszélőszövegek közül négyben is előfordul. A *Pacsirtán* kívül a *Rechts und links*-ben Paul Berenheim levéltudósításai, a *Kunstseidenes Mädchen*-ben Doris naplója, a *Fabian*-ban Labude búcsúlevele említhető.

14 WURMSER például lehetségesnek tartja, hogy a méltóság és közönségesség közötti feszültség „becsület és szégyen feudális polarításának legitim leszármazottja”. *I. m.*, 51.

15 Lásd LÉON WURMSER könyvének címét: *Die Maske der Scham*, id. kiad.

16 SZEGEDY-MASZÁK is idézi, *i. h.*, 73.

17 A *Rechts und links* párhuzamos jelenetében a kisváros angolmán előkelősége klubbeli tarokkozás közben beszél hasonlóan latin szállóigékkel.

18 A szégyen kutatás újabb eredményei szerint a mohó falás „szégyen elleni fegyver”, „mintha az elnyelés egyfajta ellenhatalomként szolgálna mások elnyelő tekintetével szemben”. Vö. WURMSER, *i. m.*, 262; lásd még 219, 318, 330. A habzsolás maga is új szégyenforrássá válhat. Lásd L. SILBERSTEIN, R. STRIEGEL-MOORE, J. RODIN, *Feeling Fat = The Role of Shame in Symptom Formation*, szerk. H. B. Lewis, Hillsdale, 1987, 89–108. Lásd még NECKEL, 247–249.

19 Vö. Christoph FÜRBRINGER, *Metamorphosen der Ehre. Duell und Ehrenrettung im Jahrhundert des Bürgers = Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung*, Fischer V., 1988, 186–224; lásd még NECKEL, *i. m.*, 66.

20 A kuplé szerepére Vajkay kitörésében TAMÁS Attila hívta fel a figyelmemet.

21 SARTRE, *i. m.*, 347; NECKEL, *i. m.*, 29.

22 Vö. WURMSER, *i. m.*, 76.

Az elbeszélésíró Márairól

1.

Márai Sándornak négy olyan kötetét adták ki Magyarországon a harmincas években, amely kis terjedelmű prózai műveket tartalmazott.

Ezek közül kettő (a *Műsoron kívülről* és a *Bolhapiac*), napilapokban megjelent tárcáinak válogatott gyűjteménye. A továbbiakban e két kötetrel nem kívánunk foglalkozni, mivel műfaji szempontból eltérnek a másik két könyvtől. Ez utóbbiak elbeszéléseket tartalmaznak, címük: *Kabala* és *Mágia*. Az első 1936-ban, a második 1941-ben jelent meg először. A két kötetet címük is rokonítja. Az elsőnél a címadó mű, a *Kabala* a kötet nyitódarabja; végig kurzívval van szedve, így tipográfiája is elkülöníti a többi írástól. Egyetlen nagy szerzői monológként is felfogható. Olyasmit közöl, ami az egész kötet-re érvényes, meghatározva az alkotói szemléletet, s felkészítve erre a befogadót is. „Csak az egészen buta embereknek nincs kabalájuk. Azoknak, akik olyan rettenetesen buták, hogy nem ismerik szívükben az alázatot. Akik nem tudják, hogy Jegyek és Házak állanak az égen, s a Jegyek állandóan üzennek nekünk. Akik nem tudják, mi a fájdalom, mert olyan buták, hogy érezni sem tudnak. [...] Jó kabala félni.”¹

A *Mágia*, a másik kötet címadó elbeszélésének középpontjában maga az írás mint mágikus megidéző aktus áll, ez határozza meg végzetesen a novella író-szereplőinek sorsát is. (Erről a műről és a kötetről a dolgozat második részében szólunk.)

Első pillanatra megtévesztő lehet az, amit e két elbeszélés sugall Márairól. A köteteket olvasva azonban előtűnik a *Kabala* prózaibb volta és a *Mágia* metaforikussága, jelképszerűsége. Valamiképp persze sajátos költőiséggént is felfogható mindez, és nem véletlen, hogy Szerb Antal a következőket írta Márairól az előbbi kötet kapcsán: „Márai metafizikai költő – kissé röghöz kötött, magyar józanságú irodalmunkban egyike a nagyon keveseknek, akiknek metafizikai tematikájuk van. Akármilyen trivialitásból indul ki, előbb-utóbb a nagy titkokat súrolja: a család és vele a születés, származás misztériumát, az egyéniség hegeli paralogizmusát, szerelem és halál összhangzatát és a csillagok magányosságát. Ez az igazán nagy benne.”²

A jelek, melyekről a *Kabalában* szó esik, nem mások, mint jelképes tárgyak, viszonyok, történések, melyek realiztikusságukban az elbeszélés alakjai számára egy pillanatra felvillantanak valamit a jelenségek mögötti világból. „A hétköznapiok kis történései magukban hordozzák a rajtuk kívül álló jelentésrendet. A jelentéktelenségnek látszó, csip-csup botlásokban feltárul, megmutatkozik az ember. [...] Minden jelenetnek van mélyebb tartalma, – ha tesszük – etikai értéke. Márai a titkosan elrejtett más értelmet emeli ki a látszat csapóajtaja mögül. Görög értelemben az a filozófus, aki lát. Márai lát és látat, s ezzel tulajdonképpen filozófiát csinál.”³

A *Nyári öngyilkos* című darab figurája is a jelenségek mögött keres valamit, de hiába őrzi magában a világ benyomásait, arra a rejtélyes mögöttesre csak akkor bukkanhat rá, ha az életével fizet. Ahogy ő mondja majd az ügyben nyomozó vizsgálóbírónak: „A nyár jelenségei mögött engem a gyanús érettség izgatott, tehát a halál. De Nagyságod, tisztelettel ismétlem, ezt nem értheti, igen, a köz szempontjából és joggal, erkölccstelennek is tarthatja ezt az izgalmat.”⁴

2.

Elmondható a kötetről az is, hogy az itt olvasható elbeszélésekben megjelenő, a jelenségvilág titkait feltárni vágyó ember az alkotó művész létében jut csak közel a titkokhoz, de ehhez előbb nyugodt lélekkel végig kell lajstromozni a világot, legapróbb használati tárgyaitól kezdve akár az időbeli keretét adó évszakaiig. A kötet egyes darabjaiban ez utóbbiak is fontos szerephez jutnak. A nyári kánikula közepén beköszöntő esős nap különös változást hoz az élet ritmusába a *Hűvös közjátékban*. Néhány ilyen nap visszatérésre kényszerít a megszokott hétköznapiokba, a „civilizációba”. Ilyenkor derül ki, hogy a szabadabbnak vélt nyári életvitel valójában csupa veszély és kellemetlenség a megszokottal, a biztonságot nyújtó városi mindennapokkal szemben. „S mindenestül boldogok vagyunk, hogy e mesterkéltségek és erőszakos ősállapottól, a nyárból, egy napra visszatérhetünk az ismerős éghajlat, a bevált civilizáció rejtettségébe. Ez a mi világunk: tizenhét fok celsius, felhők az égen, ruha és cipő, könyv és idegesség, s négy fal, melynek ablakain át időnként vágyódva kipillantunk az édes, elmulasztott édenbe, a félvad természetbe.”⁵

Ember és világ kapcsolatának időbeli megváltozása áll a *Hóviszonyok* középpontjában is. A régi, az emlékekben őrzött tél kerül összevetésre a „modern” téllal, s történik mindez a szagok, illatok megidézése által. Meghitt gyermekkori emlékek halvány árnya tűnik elő, „a télire eltett gyapjúholmik édeskés naftalin és részegítő-csípős kámfor-szaga; az orr-olaj menthol-szaga; a kocsonya-kedvelő férfirokonok diszkrét, téli hagyma-szaga; a reggelihez pirított kenyérszeletek odaégett szén-szaga; a téli szerelem szaga, melyben van egy kis arc- és orrkrém illat is, vörösség ellen; farsangra felrándult, vidé-

ki rokonok keveset használt, ünneplő ruhadarabjainak szemérmes almárium-szaga”,⁶ sok más egyéb illat és szag között. De mindez már eltűnt a világból, éppúgy, mint „egy különös és a háztartásokból időközben nyom és pára nélkül kiveszett fűszer, a koriander szaga.”⁷ A mindezt megörökítő személyiség őrzi e szagok emlékét, s az általuk megnevezhetővé vált régi világot. A jelenbeli modern tél egészen más. „A szagok, melyek jellemzik, kevésbé vonzóak: [...] a villamosban, a sízésből hazatérő nemzedék zúzottjainak, horzsoltságainak jodoform és xeroform-szaga... Ennyi maradt a nagy, a dús téli szagrepertoárból.”⁸

És ezzel nemcsak a meghittség, az otthonosság érzete tűnt el, hanem e hiány egyetemesebbnek szánt érvénye is felsejlik: a novella kezdetén az elbeszélő Brueghel téli tájképének világára emlékezik. Ez a festmény felidéz és bizonyít, egy olyan világot, amely méltó volt arra, hogy a festő ecsetje megörökítse, megőrizze. Így bizonyítéka volt annak: az a kor még lehetőséget nyújtott a művészi teremtésre, mivel a jelenségek világa mögött ott volt valami lényegszerűbb. A jelenbe érve – még a szagok is ezt bizonyítják – a mindennapoknak ez a mögöttezése végleg elrejtőzött. Ahogy ez az írás sugallja, ezzel a művészi teremtés lehetősége válik kérdésessé. Egyúttal valamifajta otthontalanság-élmény is felsejlik, bár a hangnem, a szövegalkítás jellege kissé mintha tompítaná, ironikussá tenné az egész problémát. Azt sem lehet persze kizárni, hogy mindez csak a hat évtizeddel későbbi olvasat nyomán rajzolódik ki, kissé pózolóan látván a narrátort.

A *Tavaszi eső* cselekményében ezzel a – rejtőzködő, de létét illetően kétségsébe nem vont – lényegiséggel való kapcsolat lehetősége akkor jelenik meg, amikor ennek a megvalósítása már lehetetlen. Egy haldokló áll az elbeszélés középpontjában, akinek a számára lassan megszűnik a külső idő, a külső világ, csak az ő egyéni ideje – csak az ő belső világa – létezik. Az orvos és az ápolónő figyel, ahogy kezd kilépni a valóság keretei közül. De egyszerre elkezd odakinn zuhogni az idő haladását jelző első tavaszi záporosó, s a haldokló szinte őrjöngve gondol vissza azokra az órákra, amikor arcát fűrészt-hette volna a friss vízsugárban. „Valamit szeretnék még! – kiáltja a nővérnek. – Esőköpenyben szeretnék sétálni az esőben! Csak egy negyedórát! Mindig is szerettem volna, s valahogy soha nem értem reá...”⁹

Bár lassan elszakad tőle, mégis újból megérzi a valóságos tér és idő vonzását: ez nem engedni végérvényesen leszakadni, utánanyúl, s a lét csodálatos titkára figyelmezteti – melyben soha nem lesz már része.

3.

A novellák szerint a lényegiséggel való kapcsolat lehetősége talán még nem teljesen veszett ki a világból, de hogy a jelenségek mögé hatolhassunk, közel kell engedni magunkhoz a világ dolgait. Máshogy kell viszonyulni a tárgyakhoz is, így többet árulnak el pusztán önmaguknál. Az *Ujjgyakorlat* című

sorozat első darabjában az író megkapja könyve tiszteletpéldányait, s ez hosszú monológgra indítja könyve sorsáról, arról, hogy mit visz magával alkotója életéből: „Állandóan bizonyít valamit, akkor is, ha már nem leszek, s ő sem lesz már, ha elenyésztem a sírban, s ő kifakult a kirakatokból, ha negyven év múlva felszántják a temetőt, ahol pihenek, s őt kiselejtezik a világ összes könyvtárából.”¹⁰

A könyv itt kifejezetten metonimikus szerepben jelenik meg, mint alkotója lényének őrzője. Hasonló szerepet tölt be az időmérő szerkezet *Az üttö-óra* című elbeszélésben. A szerkezet valamikor régen elromlott, és tulajdonosa épp ezért becsüli. „Az üttö-órában az volt a szép, hogy nem ütött, s némán őrizte azt a nehéz és fájdalmas titkot, ami az idő.”¹¹ Amikor egy „becsvágyó mesterember” megjavítja, és üttö-óra lévén, pontosan jelzi a negyedórákra beosztott időt, egyszerre elviselhetetlenné válik. Az egyéni életidő és a külső idő – mely mindig közelebb visz a halálhoz – kerül itt ellentétbe egymással, s a konfliktus hasonlóképpen feloldhatatlan, mint a *Tavaszi esőben*. A tulajdonos hiába rontja el az órát, a mesterember újra eljön, megjavítja, és a titkot, amit a szerkezet régen némán őrzött, most tulajdonosa fülébe ordítja.

Az elmúlás, a halál a nagy rejtély, és a *Szaküzlet*, amely a temetkezési vállalaté, a középkori allegóriák mintájára afféle memento moriként emlékezteti a mű elbeszélőjét az elkerülhetetlenre. Tökéletes allegória a szaküzlet, hiszen a belépőt fogadó kép minden részlete megfelel az ember sorsát lezáró esemény egyes mozzanatainak. Teljes temetési eszköztár található itt, s az elbeszélő önkínzó gyönyörűséggel tér be ide nap mint nap. És a feloldás sem lehet más ebben az esetben, mint a beletörődés és önirónia sajátos keveréke, mely a felismerés nyomán születik. „Az ember nem akkor öregszik meg, s nem akkor kezd készülni a halálra, amikor az élethez szükséges kellékei szemlátomást elkopnak és kiapadnak; hanem az ilyen pillanatokban, mikor még nem egyezett bele, még nem fogta fel, de már nem érzi egészen lehetetlennek, hogy egyszer személy szerint is kuncaft lehet a szaküzletben.”¹²

Minden ember szembekerül egyszer a mulandósággal, és megpróbál lényéből valamit megmenteni. Ennek legegyszerűbb módja a fénykép, mely mindenki számára elérhető. A *Gyorsfénykép* című elbeszélés adja ennek sajátos, romantikus változatát a vásári fényképészek tevékenységében. Ők még őriznek külsejükben valamit a régi vándor-művészekből. Eszközük is régi-módi, szándékoltan festői és homályos képet készít. Paradox módon ezáltal „a lelket, mely a kósza és mulandó anyagban, a testben keresi a kifejezést, mintegy iistökön ragadja a gyorsfényképész. [...] Ami az arcokban közös, százéves, időtlen, az a zavar. Valamit nem értenek egész pontosan; az egyéniség zavara ez, a megrögzített mulandóság rosszhiszemű feszegetése. A gép számon tart valamit, ami egy pillanattal előbb még nem volt, s egy pillanat múlva már nem lesz ilyen.”¹³

Egy másik műben (*Mellkép kerettel*) az elbeszélő, fényképe szemlélése révén épp valami állandóhoz jut közel. A pillanatnyiségében megragadott arc a figyelmes tekintetnek elárulja múltját, a családi örökséget, hogy kitől mit kapott, a szem, az áll, az orr egy-egy régi családtag emléke. „A családon túl felsejlenek a fajta vonásai, s ezen túl valami kezdeti állapot: Akkor még nem volt fajta és család, s a Művész egyedül volt óriási műtermében, s kedvére pepeselt; s talán a tenger volt tükre, mikor megalkotta az első vázlatot, a végtelen tenger fölé hajolt s a Maga arcának hasonlóságából is beleadott abba az első tervezetbe valamit.”¹⁴

A végtelen kezdet sejlik fel tehát az önmaga arcképébe merülő művész előtt, s e sajátos, modern meditáció is csak sejtet, és fokozza a kízó megismerésvágyat, amely azonban beteljesületlen marad.

4.

A novellák világképe szerint az ember létének a lényege titokszerű. Ezért természetes, hogy az emberi kapcsolatokban is akad olyan rejtély, melyet legfeljebb csak tudomásul venni lehet, megérteni, feloldani nem. A *Családi titok* című elbeszélés egy ilyen rejtélyt örökít meg, amelyről – úgy tűnik – a családban nem tud senki. Csak Lajos, aki háromévi távollét után érkezett haza egy messzi országból, sejtí ezt a titkot, „nemcsak agyával és idegeivel, hanem lábával és kezével is érezte, hogy valamit nem tud, ki van rekesztve valamiből”.¹⁵ Hiába próbálja különböző módokon ezt a titkot kiszedni a család egyes tagjaiból, nem tud meg semmit, habár minden azt sugallja, hogy a többieket összetartja valami, amit ő, Lajos, nem tudhat. „Néha már úgy érezte, a titok megoldása ott viszket a nyelve hegyén, csak ki kell mondani... talán a szeretet a titok, gondolta, talán a vér, talán a gyűlölet. De érezte, hogy ezek csak szavak.”¹⁶

Nem egyszerű, hétköznapi rejtélyről van itt szó, hanem a világ felszíne mögötti, azon túli titok ez. A *természetin túli*, azaz *metafizikai* rejtély, amely behatol a mindennapokba, valahogy jelen van, de nem elérhető. Az ember lényege is valahol itt, ilyen módon rejtőzik, megfoghatatlanul. Aki mégis megpróbálja elérni ezt, az szinte reménytelen küzdelemre kárhoztatott.

A *Gyanú* című elbeszélés szereplőire is ez a sors vár, hiszen megpróbálnak egy ember titkához hatolni. (Erről a darabról most Rónay László tömör, pontos elemzését idézzük.) „A *Gyanú*ban a féltékeny férj és a magánnyomozó párbeszédében egyszer sem kerül elő a gyanúsított neve, személye. Mindketten az »igazságot« keresik, de az igazság ebben a hétköznapiságban nem megragadható, ahhoz előbb meg kell ismerni egy ember titkát, a tetteit éppúgy, mint a rejtett gondolatait. Akkor talán a valóság fölötti térben is megragadható, amit látszólag egyenes tetteivel palástol, azonos lehet a valóság és a fikció. De mindketten tudják, ez tulajdonképpen lehetetlen: az embert sohasem lehet teljesen megismerni, legfeljebb azt kereshetjük benne, amit a másik ember rávetít, elképzel róla.”¹⁷

Ha a hétköznapi beszéd nem tud a jelenségek mögé hatolni, az emberek között valódi párbeszéd sem jöhet létre, legalábbis a mindennapi nyelvhasználatban nem. „Mégis, üzenet áramlik a testeken és a tárgyakon át, a zenéből is. Mindenki mondani szeretne valamit, kínlódva keresik a szót, talán függőleges, talán vízszintes, összesen nyolc vagy tíz betű, magánhangzóval kezdődik, mássalhangzóval végződik, csak be kell illeszteni a megfelelő kockába, adott pillanatban, s akkor rögtön értelme lesz az egésznek.”¹⁸

E fenti idézet nyomán is egyértelmű azonban, hogy Márai számára nem a nyelvhasználat egésze válik kérdésessé, hiszen az *artistikus szövegalakítás* (és benne a mindennapi beszéd elégtelenségéről szóló művészi – meta- – nyelv), ennek ismerője, a novellákban fel-feltűnő író alakja számára teremtő aktus marad, a kifejezés problematikussá válásának oka pedig a külvilágban kerekesendő. Talán ez is az oka, hogy a novellaszövegek egy részében (például: *Hűvös közjáték, Hóviszonyok, Családi titok*) bizonyos szituációk, problémák megjelenítésében kivehető egyfajta pózolás, manír, amely részben lehet a kételymentesen szemlélt művész és művészi nyelv már jelzett felfogásának következménye.

5.

A *Kabala* című kötetben tehát egy olyan létszemlélet az uralkodó, melynek alapparadoxona a lényegit megismerni törekvés (mint emberi, antropológiai adottság) és ennek lehetetlensége. A szubsztancialitás tehát az író szerint nem tűnt el a világból, legfeljebb elrejtőzni látszik, ahogy ezt a szereplők küzdelmének eredménytelensége mutatja. Maga a személyiségről alkotott kép is ezt a felfogást követi. Az emberi szubjektum szubsztanciális mivolta nem válik kérdésessé, legfeljebb megközelíthetetlené. E feltárhatalanság bemutatása azonban egyfajta eleve kész, rögzített tételként vonul végig a kötetben, s ennek megfelelően a személyiség-rajzok is statikusak, zártak lesznek, a szereplők nem mutatnak valódi interperszonális törekvéseket, amelyek megjelenése mozgalmasabbá tehetné a kötetet.

A műveket narrációs szempontból vizsgálva is azt láthatjuk, hogy az esetek többségében csupán egyetlen pozíció, egyetlen nézőpont határozza meg az írásokat: az elbeszélőé. Ahol dialógusból áll a mű (*Gyanú*), ott az csak lát-szólagos, valójában egyetlen hatalmas monológ áll a középpontban, s a párbeszéd csak ennek indítószituációja. A *Csillag* című alkotásban a három szereplő egymás után, de a másiktól teljesen függetlenül mondja el monológiáját, „kívánságát” a történet keretét adó csillaghullás láttán. Holott a művön belül azonos térben-időben vannak, semmilyen kommunikatív kapcsolat nem fűzi őket egymáshoz. Az *Ólomöntésben* az ártalmatlan újévi jóslás is csak hosszadalmas előkészítője a családfő hosszú magánbeszédének. Mindezek arra utalnak, hogy e narrációs megoldás csak egy változata annak az elbeszélésmódnak, mely narrátor közbeiktatása nélkül, közvetlen elbeszélői

szituációt hoz létre. Ennek jó példája a kötetnyitó *Kabala* mint szerzői monológ. Úgy véljük, ez a megoldás annak a felfogásnak a következménye tehát, amely szerint igazán mély kapcsolat, így valódi párbeszéd sem jöhet létre az emberek között. Ezért egyetlen hiteles módja marad a megszólalásnak: a monológ, közvetlen elbeszélői szólamnak, vagy ettől csak némileg eltérő narrációnak a formájában.

6.

Az alkotói felfogás módosulását követhetjük nyomon a *Mágia* című kötetben. Gazdagabb, sokrétűbb a művek struktúrája, s a szemléletmód is változik. Ezek az írások egy időben születnek Márai legjelentősebb regényeivel, talán nem túlzás azt állítani, hogy művészetében ebben az időszakban teljesedik ki.

Örley István, aki a harmincas–negyvenes évek fordulóján érzékeny figyelője volt Márai művészetének, ezt írja a kötetről: „Márai a hagyományos, sőt klasszikus vonalú novella területére lépett vele. Leginkább megvilágítja ezt annak az író elődnek a főlemlítése, aki a *Mágia* fölött szembetűnően, mint példakép lebeg: Kosztolányi.”¹⁹

A két író összevetése külön tanulmány tárgyát képezhetné, részletesebben Szegedy-Maszák Mihály foglalkozott vele Márairól írott monográfiájában.²⁰ Célunk itt elsősorban az, hogy Márai novellisztikáját önmagában próbáljuk megérteni, a világgépi összetevőket kapcsolatba hozni az írói megoldásokkal. Visszatérve az Örley-idézethez, ennek első része azt állítja, hogy Márai novellái hagyományosnak mondhatók. Ha a hagyományost a szóképek és szóalakzatok esetében értelmezzük, azt látjuk, hogy a prózai szöveg alapvető szervezője, a *metonímia* mellett felbukkannak a szövegben *metaforikus alakzatok* is. A *távolság* című novellában a repülőgép a metaforája a pilóta és a felesége közötti viszonynak, amely a mű középponti eleme, így az írás egy metafora köré szerveződik. Ugyanilyen szerepet tölt be *A francia yacht* című novellában a luxusyacht, hiszen metaforája a főhősnő lényegi élményének. A művek egy részén szimbólumok vonulnak végig: a *hang*, a *kötés*, a *könyv* (ezek egyúttal műcímek is). Lényegük, hogy megnevezetlen valami helyett állnak, azonban az első két példától eltérően, itt az, aminek megfelelnek, még csak körül sem írható. A metafora a költészet alapvető szóképe, s jelenléte a prózában többnyire lirizált, oldottabb beszédmódra enged következtetni. Ez a költőiség Márai novelláiban azonban csak annyiban van jelen, amennyiben a közölhetetlennek vélt emberi lényeg, központi élettartalom szóképpel való kifejezése az adott mű szerkezetéből, belső törvényszerűségeiből következik. Más novellákban (*Ilonka*, *A válasz*, *A megfejtés*) a lényeges kifejezhetetlensége, az ennek tudatára való ébredés kerül a középpontba, mint *esemény*, s ekkor a prózára hagyományosan jellemző alakzatok strukturálják a szöveget.

7.

A művek időbeliségét vizsgálva természetes tényként állapítható meg, hogy a novella ideje *lényegi idő, kifejelet*, amely az előzmények időbeli lezajlását már nem tartalmazza, de ezek következményét magába foglalja. A kötet nagyobb részére tehát az a fajta időközeg jellemző, amelyben valami lényeges történik: az orvos diagnosztizálja hitvesén a halálos betegséget (*Rendelés előtt*), a középosztálybeli agglegény feleségre talál (*Halálos sebesülés*), a családfőt váratlan hazatérése családjához való viszonyának újragondolására készíti (*A hazatérés*). Jelentős történelmi alakok életük határhelyzetében jelennek meg: Napóleon a waterlooi vereség után vet számot sorsával (*A fürdő*), Danton a kivégzése előtti órákban szembesül önmagával (*A megfektetés*), Fülöp, spanyol király haldoklása közben eszmél rá arra, mi a múltó, s mi a marandó (*A hagyaték*). A történelmi novellák megalkotásánál vélhetőleg az a szempont is vezérelhetette Márait, hogy „gazdaságos kifejezésre törekedett, s ilyen esetben számíthatott az olvasó ismereteire. Nem részletezte, amit eleve tudottnak tételezett föl.”²¹

A művek másik csoportjánál az elbeszélések ideje éveket fog át. Szerkezetük eltér az eddig említettekétől, amennyiben terjedelmében is hosszabb és számozott egységekre osztott. Az egyes részekben belül zajlik le valami lényeges, mintegy csomópontként emelkedve ki az évek sorából. A *tévedés* című elbeszélés egységei egy-egy lényegi döntés, felismerés köré szövődnek. Egy házaspár elhatározza, hogy a kopott bérházból új lakásba költözik. A kényelmes, modern helyiségeket azonban nem érzik otthonuknak, bár mindent megpróbálnak, hogy elfogadtassák magukkal az új életformát. Csak akkor nyugszanak meg, amikor újra döntenek, s visszaköltöznek régi lakásukba. Az emlékek, a leélt élet helyszínei kötik őket, s ezek miatt még a régi ház kényelmetlenségeit is el lehet viselni. Valójában a gyökértelen modernség az, ami nyomasztóvá válik számukra, ezt kell felismerniük, de ez hosszabb idő eredménye lesz. Hasonló szerkezeti felépítés, időbeliség jellemző a *Három hattyú* című elbeszélésre, azzal a különbséggel, hogy itt nem történik meg a felismerés, az egységek a sors egy-egy érthetetlen fordulata köré szerveződnek. Károly, az idős főpincér megveszi nehezen összegyűjtött vagyonából a jól menő, híres vendéglőt, a Három hattyút. De hiába adja bele összes vendéglátóipari tapasztalatát a munkájába, senki sem tudja miért, de mindenki elkerüli vendéglőjét. Károly végül csődbe jut, s az új, lelkiismeretlen tulajdonos alatt ismét felvirágozik a Három hattyú. Ezen az egykori főpincér már nem is próbál gondolkodni, csak dolgozik csendesen volt tulajdonában.

Idősíkváltásra is lehet példát hozni a kötetből. Az egyik szereplő egyben a történet narrátora is a *Hőfűvás* és a *Dráma Voloscában* című elbeszélésekben. Narrátori mivoltukban egy, az ő pozíciójukhoz képest múlt idejű esemény-sort adnak elő, amelynek ők is részesei vagy szemlélői voltak. A művön

belüli idősíkváltás – mely a lényegi történetet foglalja magába – az elbeszélőtől különvált narrátort tesz szükségessé és ez azonos lesz az egyik novellafigurával.

8.

Átterve a narráció kérdéskörére, megállapítható, hogy Márai elbeszélésmódjának sajátossága az említett kötetekben abban rejlik, hogy lemond arról, hogy elmondhatónak tételezze az általa teremtet világ bizonyos lényegi tartalmait. A *Mágia* című kötetben ez úgy módosul, hogy a szereplők fiktív tudatának határait követve a számukra kifejezhetetlennek a közlésére az elbeszélő, illetve a narrátor sem képes. Ennek nyilvánvaló esetét láthatjuk a *Három hattyú* mellett a *Földrengés* című írásban. Itt az elbeszélő végig a főszereplő kisfiú nézőpontját követve mutatja be a mű világát, azaz a fikción belül választ egy pozíciót, amivel azonban ő csak részben azonosul, hiszen mint elbeszélő, valahol kívül áll a történéseken, helyzete nem határozható meg pontosan. A mű végére érve jelentésbeli hézagok maradnak, tehát elliptikus szerkezet jön létre. Valószínűleg a család anyagi összeomlása következett be, s a szokatlan reggeli szituáció – a rendetlenség, a kemény hangú idegenek – sajátos magyarázatra készítetik a kisfiút. Ez metaforikusan pontosnak is tekinthető, hiszen ő földrengésnek nevezi azt, ami történt, s ami ebből a nézőpontból másképp nem is fogalmazható meg. Abban a műben, amelynek címe: *Az árva*, az egyik szereplő a narrátor, aki egy különös kapcsolatról számol be. Idősebb nőrokona örökbefogadási szándékára egy furcsa öregasszony jelentkezik, aki valóban árva, hiszen szülei régen meghaltak már. Minden várakozás ellenére bensőséges kapcsolat jön létre a két ember között, s erre a narrátor – aki a mű világának részese – sem tud magyarázatot adni. A szeretetről beszél, amely váratlanul kiárad, de végül egyértelmű választ sem ő, sem a többi rokon nem tud adni, „mert láttak valamilyen emberfeletti illetlenséget, valamilyen nyers, torz kalandot, az életet”.²²

Itt már mintha visszaszorulna az életvilággal szembeni – a korábbi kötetben még meglévő – írói fölény, átadva helyét egy megértőbbnek tűnő beszédmódnak, amely épp a magabiztos megértés hiányát ismeri be, s ez az értelmezési bizonytalanság lassan kiterjed az addig meglehetősen kételymentesen szemlélt személyiségre.

9.

A megértés hiánya tehát vonatkozhat az önmegértésre is, amelynek legsúlyosabb következményei a feloldhatatlan erkölcsi konfliktusok. Márainál leggyakrabban magánélet és hivatás ilyen típusú összeütközésére találhatunk példát, ez a központi rétege a *Válás Budán* (1935) című regénynek, és a *Kaland* (1940) című színműnek, mely utóbbinak előképére ismerhetünk a *Rendelés előtt* című novellában.²³ Itt a konfliktus oka az orvos számára az a halálos

betegség, melyet feleségén diagnosztizál. Az orvosi tény többszörös konfliktust takar. Elsőként a hozzá legközelebb álló, szeretett személy végzetes fenyegetettségét, mely hivatása gyakorlása közben jut tudomására. Az is nyilvánvaló lesz, hogy e veszély elhárítására már képtelen, holott erre mint orvosnak, lehetősége lett volna, ha idejében megvizsgálja feleségét. Hivatása mond itt csődöt: habár házastársáról azért feledkezett meg korábban, hogy hivatásának szentelje magát, végül tragédiájuk válik e cél elérésének akadályává.

Az alapvető dilemma az, hogy az orvos a kétféle erkölcsi „kell” közül a hivatás imperatívuszának engedelmeskedett, és ezzel vétséget követett el egy másik „kell”-el szemben. A Márai műveiben meghatározó szerepet játszó etikai vétséget a legjobban talán a kortárs, tragikus sorsú gróf Révay József fejtette ki teoretikus szinten *Az erkölcs dialektikájában*: „Az erkölcsi kell különböző, sőt egymással ellenkező tartalmai egymás mellett helyezkednek el az erkölcsi tudat síkján, mint égbolton a csillagok. [...] Az erkölcsi alanyt a kell ellentétes áramai járják keresztül és marcangolják szerteszét. [...] Az erkölcsnek megfelelni nem lehet. Nemcsak az túl kevés, amit megvalósíthatunk, de szükségképpen túl kevés az is, amire törekedhetünk: ellentétes célokat egyidejűleg nem lehet kitűzni.”²⁴

10.

A feloldhatatlan konfliktusok másik csoportját azok a művek képviselik, amelyekben az alkotó ember áll a középpontban. A problémák itt ontológiai és ismeretelméleti kérdéseket érintenek, tehát valamilyen értelemben át/túllépnek az erkölcs világán. Nem véletlenül kerül első helyre itt az írói hivatás, hiszen „Márai [...] vonzódott az öntükröző elbeszéléshez.”²⁵ A hivatás itt is összekapcsolódik a személyes egzisztenciával, s ez áll *A tenger* című novella centrumában is, ehhez képest értelmezi rész és egész, a művész által teremtett és a külvilág szerepét. A főhős, Walter, elzárkózik a külső világtól, hogy megalkossa nagy művét. Végül részek maradnak a nagy tervből, és részeket, „cserepeket” lát a külvilágból is. A honvágy azonban egyre erősebb benne, „ez a gyanús, tisztátalan honvágy, a sírás vagy a tenger után, a végtelen fájdalom vagy a végtelen közöny után, ami, így hitte, egyremegy”.²⁶ Mivel képtelen már sírni, a tenger, amelynek „egyetlen cseppjében pontosan olyan mértékkel vegyülnek a só és a víz, mint az emberi könnycseppben”,²⁷ tehát a tenger, az ősi elem az utolsó lehetőség, hogy megtapasztalja a könny ízét, amit nem tudott lombikban előállítani. Éjjel érkezik a tengerhez, és a feszült várakozásban, félelmében sírni kezd. Ahogy megízleli az első könnycseppet, nincs már mire várnia. A részlet, ha arányaiban tartalmazza az Egészet, és önnön emberi lénye mélyéről tör elő, teljességérzetet adhat. Mert mint a könnycsepp, tökéletesen megformált. E példázatjellegű írásnál érdekesebb a kötet címadó novellája. *A Mágia* ugyanis egy ontológiai paradoxonra épül: a

képzelet alakjai visszahatnak alkotójukra. Ezek szerint a képzelet teremtményeinek is van önálló létük, vagyis fantázia és valóság határai elmosódnak. Ha köztünk és képzeletünk világa között nincs minőségi különbség, a kétféle létmód kölcsönösen hathat egymásra, azaz a képzelet alakjai, a *művészi képzeleté*, a műalkotásé, visszahatnak alkotójukra. Ily módon viszont az írás mágikus-megidéző aktussá válik. Ez a gondolat foglalkoztatja a novella egyik író-hősét. Barátját, Valért egy nagyregény írása közben érte a halál; aki miután fiókjában megtalálta a *regényében szereplő* pisztolyt, s a különös esetet elmondta a másik írónak, a pisztollyal főbe lőtte magát. Ugyanis amikor Valér megtalálta, a fegyverből hiányzott egy golyó. „Ez a hiányzó golyó kioltott egyszer egy emberéletet, s ennek a halottnak az emléke árnyalja be a regény hőseinek az életét.”²⁸ És okozza alkotójuk, az író tragédiáját, aki „régimódi belga pisztollyal lőtte főbe magát, s a rendőri bizottság megállapította, hogy a hat lövedék közül kettő hiányzik [...] s megírták, hogy a híres író egyetlen lövéssel ölte meg magát”²⁹

„Lehet, hogy a regényhős egyszer visszanéz az íróra, aki felkeltette körülötte a mágikus létezés árnyait, s visszahat sorsával az alkotó sorsára? [...] Mi az írás? Mi az élet? Mi az ébrenlét és mi az álom? Mi a világ és mi a képzelet?”³⁰ – Teszi fel a kérdéseket Valér barátja. És a huszadik század végi olvasónak ezek a kérdések talán még annyira sem tűnnek kimódoltnak, mint a fél évszázaddal korábbi olvasó számára.

1 MÁRFAI Sándor, *Kabala* = M. S., *Kabala*, Révai, Bp., 1936, 4.

2 SZERB Antal, *Márai Sándor: Kabala*, Válasz, 1936, 711.

3 KENYERES Imre, *Márai Sándor: Kabala*, Diárium, 1937, 14.

4 MÁRFAI, *A nyári öngyilkos* = *Kabala*, 16.

5 MÁRFAI, *Hűvös közbjáték* = *Kabala*, 39.

6 MÁRFAI, *Hóviszonyok* = *Kabala*, 46–47.

7 Uo.

8 I. m., 48.

9 MÁRFAI, *Tavaszi eső* = *Kabala*

10 MÁRFAI, *Ujjgyakorlat* = *Kabala*, 9.

11 MÁRFAI, *Az üttő-óra* = *Kabala*, 88.

12 MÁRFAI, *A szaküzlet* = *Kabala*, 104.

13 MÁRFAI, *A gyorsfénykép* = *Kabala*, 79.

14 MÁRFAI, *Mellkép, kerettel* = *Kabala*, 125.

15 MÁRFAI, *Családi titok* = *Kabala*, 143.

16 I. m.

17 RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., 1990, 205.

18 MÁRFAI, *Rejtvény, lóugrással* = *Kabala*, 74.

19 ÖRLEY István, *A Márai-mű új állomásai* = Ö. I., *A Flocsek bukása*, Magvető, Bp., 1988, 381.

20 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Bp., 1991, 35–45.

21 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, i. m., 41.

22 MÁRFAI, *Az árva* = M. S., *Mágia*, Révai, Bp., 1941, 211.

23 RÓNAY László, i. m., 254.

24 Gróf RÉVAY József, *Az erkölcs dialektikája*, Bp., 1940, 173.

25 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, i. m., 42.

26 MÁRFAI, *A tenger* = *Mágia*, 170.

27 MÁRFAI, *A tenger* = *Mágia*, 169.

28 MÁRFAI, *Mágia* = *Mágia*, 377.

29 Uo.

30 MÁRFAI, *Mágia* = *Mágia*, 378.

Utalások, célzások, ákombákomok*
*Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső
Fürdés című elbeszélésében*

„...a pszichoanalízis nem kérkedhet azzal, hogy apróságokkal sohasem foglalkozott. Épp ellenkezőleg: megfigyelési anyaga rendszerint azok az igénytelen történetek, melyeket a többi tudomány jelentéktelenségük miatt félredobott, szinte azt mondhatnám: a jelenségvilág hulladéka.” Sigmund Freud nevezetes szavai ezek,¹ alkalmasak egy egész korszak írói törekvéseinek kifejezésére. Visszhangra találtak Kosztolányi lelkében is, aki így ír Karinthy egyik paródiájáról: „[...] – mint a nagy életábrázolók – sohase magyaráz, csak a nem fontosról beszél, hogy a nem fontosból annál nagyobb feszítő erő áradjon ki, s a fontos annál izgatottabban rohanja meg képzeletünket.”²

A *Fürdés* című novellát olvasva az apróságok jelenségvilágával találjuk szemközt magunkat: ha értelmezni akarjuk, a kulcskérdés az lehet, elfogadjuk-e valóban jelentéktelennek és jelentéstelennek a mindennapi élet élénk táruló cserepeit, vagy rá tudunk mutatni közülük azokra, amelyek a műalkotás sajátos világában mégis csak fontossá válnak, s az első olvasmányélmény során talán fel sem ismert jelentéseket hoznak létre.

1. A titokzatos mű

Az elbeszélés – *Jancsi* cím alatt – először a Pesti Hírlap 1925. november 8-i számában jelent meg. Itt közölte három évvel korábban *Az úszó halála* című karcolatot is, annak az élménynek leírását, amelyből vélhetőleg a *Fürdés* alapgondolata kisarjadt.³

Feltűnést az elbeszélés akkor keltett, amikor a *Tengerszem* című kötet napvilágot látott: maga a szerző azzal tette hangsúlyossá, hogy a kötet élére helyezte. Első külföldi megjelenése azonban korábbi: François Gachot (véltetőleg az író ajánlására) már 1932-ben közli fordítását a *Nouvelle Revue de Hongrie* májusi számában.⁴ Elsőként pedig Schöpflin Aladár hívta fel rá a

*Az It szerkesztősége több pontján is fenntartásokkal tekint az itt előadottakra, mivel azonban az elemzés szerzője néhol maga is nyíltan „játszik” az értelmezési lehetőségekkel, indokoltnak érzi gondolatébresztő írásművének itteni közzétételét.

figyelmet bírálatában, s általa jellemezte Kosztolányi írásművészetét.⁵ Azóta értékelők egész sora tartja az „érett Kosztolányi” novellisztikája kulcsdarabjának ezt a művet, Baráth Ferenc (1938), Szegzárdy-Csengery József (1938), Kiss Ferenc (1979), Lengyel Balázs (1985), Poszler György (1985), Juhász Tamás (1985) említik hangsúlyosan, illetve elemzik részletesen, Szabó Zoltán (1988) pedig önálló stíluselemző tanulmányt szentelt neki. Megemlíthetjük még Ranódy László *Színes tintákról álmodom* című filmjét is (1980), amelyben feldolgozva szerepel.

Esztétikai értékét is szívesen méltatták az elemzők: Gyergyai Albert (1936) a „nagy novellák” közé sorolja, Kiss Ferenc „hibátlan alkotásnak” nevezi, bár nem tekinti az életmű csúcsának.⁶ Különleges helyét mutatja irodalmunkban az a tény, hogy az irodalomtörténészek mind a mai napig kihívásként tekintenek rá, s bár a mű értelmezésének kialakult egy bizonyos hagyománya, ezt az újabb és újabb elemzések mindannyiszor kiegészítik vagy új szempontok alkalmazásával frissítik fel.

Előbb is született meg ez a tradíció, mintsem a szóban forgó elbeszélés közismertté vált volna. Fő vonalainak kifejtésére a nagy regények adtak alkalmat, Földi Mihály és Németh László ezek kapcsán értékelte át Kosztolányi korábban inkább édesnek és dekadensnek tudott életművét.⁷

Bár Király György már 1921-ben a sorsszerűséget, a véletlen hatalmát látta a *Béla, a buta* című kötet elbeszéléseiben érvényesülni,⁸ Földi állítja ezt a gondolatot világnézeti-filozófiai távlatba. Ő pendíti meg először e művek redukáltságának, „képletszerűségének” gondolatát is: „Meg kell érteni a világot, mely csupa hieroglifa; a költő feladata a hieroglifák megfejtése; végzete, hogy hieroglifákban beszél.

Kosztolányi megfejtésének módszere a racionalista egyszerűsítés. Vannak bizonyos alaptényei az életnek, melyeket épp úgy változatlanul el kell fogadnunk, mint a matematika alapfogalmait. Ilyenek: végzet, véletlen, halál.” Tovább gombolyítva az eszmefuttatás fonalát, a kritikus a művek végső jelentését egy sajátos világnézetben leli föl: „Ki felelős ebben a világban valamiért? Ki tud megmagyarázni valamit? Nincs itt ok, nincs itt cél; hiányzik az emberi élet, az emberi lélek minden alapja, minden látható határa. [...] Válasz nincs, magyarázat nincs. Motívumok nincsenek. Akaratok hiányoznak. [...] Körülmények vannak. Kosztolányi embereinek világából egy láthatatlan kéz kikapcsolta az okság törvényét; itt minden a kondicionalizmus szemléletében történik.”⁹

Az emberi sorsok magyarázata ugyanis nem a jellemben, az érzelmekben, vagy más, belső okban, hanem a világ szerkezetében rejlik: „Kosztolányinak kevés a meleg szava, amikor alakjairól ír, hűvös és közönyös sorsukkal szemben, mint aki tudja, amivel ők nincsenek tisztában: sorsuk csak tragikus lehet.” [...]

„Mi érdemes?

Erre a kérdésre nincs pozitív felelete Kosztolányinak. Csak negatív. Semmi sem érdemes! Mindenből a tragédia és a nihilizmus torka ásít felénk. Céltalan minden.”¹⁰

A *Fürdés* elemzői a későbbiekben csupán ezt a kész sémát alkalmazzák az elbeszélésre. Baráth Ferenc így summázza a mű jelentését: „A végzet kezében csak játékszerek vagyunk”, s meg is nevezi a gondolkodói magatartást: a fatalizmust látja érvényesülni benne.¹¹ Szegzárdy-Csengery József szerint az elbeszélés „...a sors végzetes cselvetését, a véletlen villanásszerű játékát személytelen és tömör érzékletességgel szemlélteti”.¹² Rónay László ezt a végzetességet a keretes szerkezet sugalmazásaként,¹³ Szabó Zoltán pedig az időviszonyok feszes és komor behatároltságában: a fél óra alatt lepergő cselekményben, a háztól a tópartig tartó „négyperces” út precíz följegyzésében látja érvényesülni.¹⁴ Galsai Pongrác a filmfeldolgozás kapcsán interpretál hasonló szellemben, s érdemes azt is kiemelni, hogy ezt az értelmezést mint köztudottat, magától értetődőt említi: „Miről szól a *Fürdés*? Azt hiszem, nem kell fejtegetnem. A halálról szól. A halál vakító értelmetlenségéről, váratlanságáról és csendjéről.”¹⁵

Bár Földi Mihály is említi a Kosztolányi-hősök ösztönösségét,¹⁶ a hagyományos értelmezésnek e másik vezérszólamát Németh László szóltatja meg legteljesebben: „Kosztolányi költészete a pszichoanalízissel párhuzamos jelenség. [...] Idegbaj, egészség, szentség, perverzitás ott terem, ahová magad sem érsz le. Freud ehhez a lelki mély réteghez az apró imponderabilitások, a »nemfontos« gondos elemzésével jutott. Ugyanez a Kosztolányi módszere. A fontos dolgokban a felület rikoctoz, a nemfontosakban azonban a lélek mély üzen.”¹⁷ A freudizmussal való kapcsolatot az író halála után – Schöpflin művével – már az irodalomtörténetbe is bekerült,¹⁸ s ugyanő kapcsolja össze egymással a világnézeti és a mélylélektani háttér elméletét: „Az emberi élet megvilágított felszíne alatt sötét hatalmak vannak elbújva, egy-egy pillanatra áttörnek a fölöttük terpeszkedő felső rétegeket, és megdöbbenő, hirtelen tényeket, katasztrófákat robbantanak ki.”¹⁹ Megismétli ezt Kiss Ferenc is, de nála bizonyos leértékelő hangsúly is megjelenik, mikor a „lélektani extremitást”, illetve a sémászerűséget emlegeti.²⁰

Schöpflin interpretációja mutatja, hogyan érvényesül a mélylélektani értelmezés a konkrét műelemzésekben. Kiemeli a szerencsétlenség leírásának tárgyilagosságát, de „mivel az író előbb már elmondta, hogy az apa haragszik a fiára”, ezért összefüggést érez a két dolog között. „Nem mintha az apa szándékosan tett volna valamit, erről szó sem lehet. Az összefüggés mélyebben van valahol, a tudat alá temetve, ott, ahol a cselekedetek kifürkészhetetlen ősokei lapulnak.” Hogy mi volt az apában, „ami a véletlenséget előidézte [...], azt az író nem kutatja [...]”.²¹ Ennél többet a későbbi elemzők sem mondanak,²² Szabó Zoltán egyenesen a „rejtett motívumok” közé sorolja, hogy valami összefüggés van a baleset és az apa korábbi ridegsége között.²³

E novella értelmezési hagyományának az a sajátossága, hogy az elemzők megállnak a „freudi tétel” általánosságban maradó kifejtésénél, s nem keresik, miféle rejtett tudattartalom támadt is fel az apában, amikor elvétette a játékos mozdulatot, tulajdonképpen szövegmagyarázó elméletté vált. Már Schöpflin is azt fejtegette, hogy Kosztolányi felfogása szerint az élet nem rejtvény, hanem rejtély, mert akármennyit megfejtünk belőle, „egy rész örökké megfejtetlen marad”, s az író dolga éppen az, hogy ekörül tapogatóddzék.²⁴ Kiss Ferenc is a titokra való kihegyezettséget érzi e novellák lényegének, a megfejtés voltaképpen a lélektani tétel felmutatása.²⁵ Szabó Zoltán úgy érzi, „hogy a szóban forgó érzelmek mögött lehet valami, ami már jóval rejtettebb, bizonytalanabb”, ezeket azonban óvakodik körülírni.²⁶

Ezzel függhet össze, hogy több értelmező is kiemel egy-egy „mélyértelmű” motívumot az elbeszélésből, anélkül, hogy „mélyebb” jelentésükre akár csak utalást is tenne. „Mily sokat elárul a *Fürdés* későbbi tragédiájából a »fehéren« módhatározó” – kiált fel Rónay László,²⁷ Lengyel Balázs a „törökszegfűs parasztkert” és az „aranycsíptetős üveg” motívumait érzi „megnövelt jelentőségűeknek”, különösen azáltal, hogy a zárlatban is visszaidéződnek, Szabó Zoltán pedig a fehér fény és a piros színek (a fürdőnadrág, Jancsi trikója, Istenesné kendője) közötti ellentétet tartja említésre méltónak – minden különösebb indoklás nélkül.

Végigtekintve a *Fürdés* befogadástörténetén, különös ellentmondás látszik kibontakozni. Bár elismertsége egyöntetűnek mondható, a legtöbb elemzés mint egy novellatípus reprezentatív darabját tárgyalja, a róla mondottak általában e típus más darabjaira is érvényesek lehetnének, sőt, olykor magát a műértelmezést is a típus jellemzéséből kell elvonnunk, mivel a jelentésleírások többsége egyszerre vonatkozik a novellacsoportra és magára a „vezérdarabnak” tekintett elbeszélésre. Érvényes ez Szabó Zoltán tanulmányára is, amely kifejezetten stilisztikai szempontú elemzés, a szerző a mű értelmezését – a szakirodalomban kialakult értelmezési hagyomány megállapításait elfogadva – nem is tartotta feladatának.

Holott nemcsak a Kosztolányi-filológia szempontjából lehet érdekes kérdés, mennyire vagyunk képesek tovább bogozni azokat a titokzatos többletjelentéseket, melyeket – úgy látszik – a kommentátorok többsége ott érez a szöveg mögött, de vagy nem tudja azokat szavakba foglalni, vagy elvileg is lehetetlennek tartja, hogy a kimondatlan jelentésekről okadatolt, a tudományos bizonyítás próbáját is kiálló leírást adjon.

2. A *Fürdés* jelentésrétegei

Remekíróink közül talán Kosztolányi hagyta hátra a legnagyobb terjedelmű kritikai életművet, szívesen és gyakran töprengett az alkotás műhelytitkairól, élénken foglalkoztatták az esztétika alapkérdései. Sokszor lepte meg olvasóit

eretnek nézeteivel, amikor a téma, a cselekmény, az írói kommentár jelentőségét leértékeli, s hangsúlyozza a kimondatlan gondolatok fontosságát: „Beszélni csakugyan ezüst csupán. A hallgatás adja meg a szavak aranyértékét. [...] Akkor mondunk ki igazán valamit, ha nem mondjuk ki egészen, gyáva nyíltsággal, bántó körülhatároltsággal, hanem ha rámutatunk csak, s a szó gyökere a szívünkben marad.”²⁸ Fontosnak tartotta az olvasó aktív szerepét a mű „befejezésében”: „Azok a könyvek, melyek könyvtárak polcain szunnyadnak, még nem készek, vázlatosak, magukban semmi értelmük. Ahhoz, hogy értelmet kapjanak, te kellesz, olvasó. Bármennyire is befejezett remekművek, csak utalások vannak bennük, célzások, ákombákomok, melyek pusztán egy másik lélekben ébrednek életre. A könyvet mindig ketten alkotják: az író, aki írta, s az olvasó, aki olvassa.”²⁹

Meglepően modern nézetek ezek, jórészt a mai hermeneutika és a dekonstrukció felfogását előlegezik meg. Ujjmutatását követve érdemes lesz talán a *Fürdés* szövegét is „jelenségvilágnak”, „csillogó felületnek”, „tengerszemnek” felfognunk, ahol a felszín alatt, a kimondatlan mélységben rejlenek a jelentések, ahol a szavak néha szimbólumok.

Az utolsó évek szépírói termésében sok a karcolatszerű „rövidtörténet”, mely voltaképpen egy megfigyelés, egy életbölcseesség, egy kiábrándultan megfogalmazott törvényszerűség kimondására teremt alkalmat: ilyen például a nevezetes római elbeszélések közül a *Paulina* vagy az *Aurelius*. A *Fürdés* azonban azok közé tartozik, melyek jelentése többsikű, az alkotás különböző rétegeiben érhető tetten, s kibontakozása igen bonyolult szövegösszefüggések megképződésének folyamatában megy végbe.

2.1. Jelentés a reflexió szintjén

Mégis található az elbeszélés végén írói kommentár, mely annyira szembeütő értelmezését adja a történetnek, hogy az interpretációk – kimondatlanul is – általában erre szoktak alapozódni. Ez a bekezdés a halál szeszélyességét állítja szembe annak végleges tényszerűségével, változtathatatlanságával, „szilárd”, „örökkévaló” voltával, azt emeli ki tehát a történetből, hogy a véletlen válik törvényszerűvé, az élet legfontosabb eseményei értelmetlenek, előre nem beláthatók.

A végzetszerűség kiemelését szolgálja – ahogy Szabó Zoltán meg is állapítja³⁰ – a cselekmény gyors lepergésére utaló időbeli keretezés: a bevezető leírás végén kap helyet az az információ, hogy a történet fél háromkor kezdődik, s erre kattan rá keményen a záró mondat rezignált megállapítása: „Még három se volt”, melynek komorságát az az implicit szembeállítás teremti meg, amely a félórányi időtartam jelentéktelenségét a tragédia súlyával veti egybe.

A történet végzetszerűségét elsősorban az előreutalásos technika érzékelteti. Lengyel Balázs már a kezdő mondatban is fenyegetést érez,³¹ talán a következő mondatban szereplő „villanópor” hasonlata miatt: annak természetellenes vakítása, hirtelen káprázata vetül rá a napsütésben izzó táj és ég fehérségére. Kiss Ferenc figyelte meg, hogy a tárgyilagos közlések „egy nyomozati jegyzőkönyv szövegére” emlékeztetnek, innen származik az „előadás baljós légköre”, amely „a komoly veszedelem közelségének látszatát” kelti.³²

Az előtörténet mozaikszerű beépítése is az előreutalások közé tartozik. Először csak a helyszínt és az időpontot ismerjük meg, aztán feltűnik két főszereplő, az apa és az anya, de aztán már az derül ki, hogy van valaki, akinek a nevét kényes dolog kiejteni, tehát vélhetőleg konfliktusok forrása: „– Ugyan, vidd el őt is – kérlelte az asszony.” Így jelenik meg a harmadik főszereplő, akinek tanulnia kellene, de nem tanul, tehát valószínűleg megbukott. Mindezt kifejtve csak később, a cselekmény egy lélegzetvételnyi szünetét kihasználva (s ezzel ezt a szünetet megnövelve) árulja el az elbeszélő, mintegy valami titkot sejtetve az események mögött.

Az előreutalások végigkísérik a cselekményt: Jancsi az „ördögcérna-sövénynél” éri utol apját, akinek később a homloka „kegyetlenné vált”. A víz „édesen rothadt szaga”, majd a „döglött lélekvesztő” halál-konnotációt tartalmaz, s talán az a „sötét kis szoba” is, amelyben a fiú hosszasan keresgéli fürdőnadrágját. A vízben való játék jeleneténél az előreutalások hatását késleltetés is erősíti. Azonnal érzékeljük, hogy a víz nem akarja visszaadni a gyermeket, hiszen „kinyílt”, aztán összecsapódott fölötte, „rejtelmes zúgással”, ami tragédiát sejtet, s „háborogva”, mintha ő haragudna rá az apa képviselésében (Suhajda ezekben a pillanatokban látszólag nem haragszik, hanem játszik). A második vízbedobás után a tündökletes táj leírása növeli meg a várakozás idejét, Suhajda bosszankodása (hogy tudniillik gyermekcsínyre gondol), ami mögött ugyanakkor már ott lappang a feltámadó, de még elfojtott félelem („Aztán fenyegetően, rekedten: – Mit izélsz? Ne komédiázz.”) még csak növeli az olvasó türelmetlenségét. Az előreutalások komorrá teszik a történetet, szorongó várakozást keltenek fel, a késleltető mozzanatok csak tovább fokozzák a végzetszerűség benyomását.

Nyomatékosítja ezt a jelentést a kötetszerkesztés is: az elbeszélés a kötet első darabja, a *Végzet és veszély* című ciklus nyitánya, s megjegyzendő, hogy ez a ciklus visel egyedül a kötetben „beszélő”, értelmező címet.³³

Érthető persze, miért olyan érzékenyek az elemzők kezdettől fogva erre a jelentésre. Hiszen Kosztolányi igen gyakran elmélkedik hasonló szellemben, olykor egészen általánosítva beszél az élet ésszerűtlenségéről: „Nem, az élet nem ésszerű folyamat. Kis részleteiben, felületesen szemlélve talán az, de mély mivoltában, kellő távoból ésszerűtlen. Egy séta ésszerű, de az egész élet nem az.”³⁴

Van ennek a gondolatnak egy olyan leágazása, mely az elbeszélés egy másik jelentése felé is elvihet bennünket. A végzet ugyanis Kosztolányinál nagyon gyakran nem a külvilág, hanem az emberi lélek törvényszerűségeiben rejlik: „[...] Van végzet. Örök törvények kormányoznak bennünket. – Valóban. Csakhogy, barátom, ezek az örök törvények nem kívülről vannak, hanem bennünk.”³⁵

Természetesen a pszichoanalízis emberképével függ össze az a meggyőződése, hogy „Minden emberben rejtélyek szunnyadnak”;³⁶ hogy „Minden embertől kitelik minden, csak bizonyos testi vagy lelki körülmények közé kerüljön, s ellenállása, önfegyelme csökkenjen.”³⁷ A történet fordulata tehát már nem is biztos, hogy pusztán a véletlen számlájára írható, a szöveg utal is erre, hiszen „Ez a halál, mely hirtelenül jött,” csak „látszólag” jött „szeszélyesen”, s ez az elbújtatott határozó (mely, mint láttuk, nem is nagyon befolyásolta az értelmezéseket), kötelezővé teszi számunkra, hogy az írói reflexióban megfogalmazott gondolatot túli jelentésekbe is belemélyedjünk.

2.2. *Jelentés a mélypszichológia szintjén*

Hogy a „véletlen” csak látszólagos, nem teszi zárójelbe azt az „ontológiai” mondható jelentést, melyet leginkább a szöveg reflexiók rétege hordoz. Fel kell azonban fedoznünk azokat az információkat, melyeket az elbeszélő nyilván azért helyezett el olyan gondosan adagolva a szövegben, nehogy egyszerű balesetet lássunk a történetekben. Mintegy mellékesen megtudjuk, hogy „Jancsi tudniillik kitűnően tudott úszni a víz alatt is”. Ez különben az egyetlen érték, amely vele kapcsolatban szóba kerül. Az is a baleset lehetősége ellen szól, hogy „...a sekély víz itt nem lephetett el senkit.” S különösen megmagyarázhatatlan, hogy Suhajda nem találja a fiát. Eredetileg „a cölöpnél álltak”, oda dobta, ahová előbb, „de mégis valamivel messzebb, a köteleket tartó cölöp mögé”, ahol keresi is, de „Azon a ponton, a cölöp mögött se találta”, pedig „módszeresen számon tartva minden talpalatnyi helyet” kereste, s végül mégis ott találják meg, „közvetlen a cölöp mögött, ahol apja állott”. A kisfiú tehát ott merült el, ahol normális körülmények között nem fenyegethette veszély, ott fulladt meg, ahol apja hiába kereste, s ezek után vészjósló előérzeit is figyelemre méltónak kell tartanunk, ahogy a vízpart felé lépegetve „szomjúságot érzett, inni akart, szükségére menni, szeretett volna visszafordulni” – akárha a kivégzésére vinnék.³⁸

2.2.1. *Az apa-komplexus*

Hogy Suhajda indulatos ember, talán neve is mutatja: a „suhint” ige rejlik benne, ami hirtelenharagúnak, lobbanékony természetűnek sejteti. Gyermeké iránti érzéseit a következő minősítések árulják el: „nyersen szól”, a

feje „szigorú”, „indulatában”, „méreg”, s különösen az, amikor „a homloka ismét kegyetlenné vált”. Már Kiss Ferenc is felfigyelt arra, hogy az apa mintha erőltetné a haragot: hiszen „ismerőseinek a régi nyájas hangján köszönt, amiből a gyerek – a harag e boldog fegyverszünetében – azt következtethette, hogy nem is annyira dühös, mint mutatja”.³⁹ Úgy lovalja bele magát az indulatba: „biztatgatta magát”, „a méreg fűszer volt neki, paprika, [...] s élvezte, hogy a harag kitágította ereit, jótékonyan elűzte délutáni unalmát”.

A gyermek számára az apa nyomasztó jelenség: szavára feleletül „hangtalanul” „hebeg”, „megalázott semmiségében” védelmet keres, nem is látja őt (nyilván nem mer ránézni), csak érzi „Mindenütt, mindenkor, gyűlöletesen”. Kiszolgáltatottságában „mint a kutya” lopakodik mellé, félve, „nem kergetik-e vissza”. „Pironkodva” nézi, talán félelmét szégyelli. A vízben is csak „somfordál” apja után, „egy lépés távolságból” követi, miután megvárta, hogy hívják, azután is „botorkál”, nem úszik, mint szokta. Megfigyelhető, hogy azokon a helyeken, ahol az elbeszélő kilép a „mindentudó író” személytelen szerepéből, s átképzeléses előadásra vált át, mindenütt Jancsi nézőpontjával azonosul: „Mindenütt, mindenkor, gyűlöletesen”; „...mit jelent anyjának a közbelépése, mellyel a régóta húzódó pörpatvart önkényesen, csodálatos gyorsasággal intézte”; „Most meg kellett ragadnia az alkalmat”; „...csókot lehelve az édes imádandó arcra”.

A belső nézőpont érvényesítésével voltaképpen a történet végzetszerűségét is motiválja, mégpedig lélektani alapon. Jancsi, mint már láttuk, kezdetől fogva rosszat sejt (talán az anya is, ezért kiált utána, „hogy később majd ő is lejön a partra”), de a békülést, a feszültség csökkentését kívánja, ezért nem hallgat balsejtelmére, „a rosszabbtól való félelmében”, „vállalja a helyzetet”, ha visszafordulna, a rejtett gyűlölet nyílt veszekedésbe csapna át. Így viszont akadálytalanul elszabadulhat a végzetdráma gépezete.

Juhász Tamás és Szabó Zoltán is felhívja a figyelmet az apa társadalmi állásának jelentőségére. A „siralmas”, „minden kényelem nélküli” környezet utal a kishivatalnok szegényes világára: „Szegény hivatalnokok nyaraltak itten.”⁴⁰ „Suhajda ugyanolyan sikertelen hivatalnoknak, mint fia tanuló.”⁴¹ Szabó a „kiszolgáló” és „kiszolgáltatott” figura jellemzéséhez, aki otthon zsarnokká válik, inkább *A kulcs*ban talál megfelelő anyagot (mint ahogy Ranódy László is összekapcsolja a két novellát a filmfeldolgozásban). Mindehhez még hozzáfűzhetjük, hogy az apa latintudásához is szó férhet, hiszen a „laudare” ige az iskolai nyelvtanulás közismert példaszava,⁴² Suhajda bizonyonnyal csak ezt (és társait) tudja konjugálni. A „köves, zalai part”, „az erősen harmadrangú fürdőhely” jellemezte alacsony státus, a „laudare” ragozása által képviselt intellektuális beszűkültség tartozéka, hogy a békés családi élet látszatát fenn kívánja tartani, ezért nyájas az ismerőseivel; ellenhatása pedig az, hogy épp a „dicsérni fognak engem” igealakot

választja fia vizsgáztatására: öntudatlanul is megfogalmazva, milyen magatartást vár el tőle. A gyermek „meggyzín fürdőnadrágja”, mely „egészen olyan volt, mint az apjáé, csak kisebb”, nyilván azt az igényt fejezi ki, hogy apját tekintse példaképének, kihez, felnőve, majd hasonlítani fog.⁴³ A kompenzáció Adler nyomán közismertté vált jelenségét láthatjuk mindebben működni: Suhajda saját nem létező értékeinek tisztelétét és átörökítését várja el fiától, s minél méltatlanabb ő maga ezekhez a (képzelt) értékekhez, annál inkább gyűlöli fiában ugyanazt az értékhiányt.⁴⁴

Jancsi iskolai kudarca pedig bizonyára nem más, mint az apa kompenzált magatartásának az ellenhatása. Hiszen valóban, nem tanul, még most, a pótvizsga előtt sem. Az anya csak „vállát vonogatva” bizonygatja, hogy „Egész délelőtt tanult”, s rögtön ezután azt is megtudjuk, hogy a fiú „Térdén összecsukszott könyvet tartott: a latin nyelvtant”. Kosztolányi Shakespeare IV. Henrikje kapcsán beszél arról, hogy a gyermek züllése az apa nyomasztó tekintélyével függ össze.⁴⁵ Suhajda gyermeke számára az apa státusa – mint álérték – nem kínál perspektívát, ennek elérésére tehát nem is törekszik: kettejük konfliktusa ebben a lelki mélyrétegben búvik meg.

S ezen a ponton meg kell állnunk, hogy kissé eltűnődjünk az apa-motívum jelentőségén Kosztolányi életművében.

Visszaemlékezéseiben maga is beszámol, milyen nyomasztó élményt jelentett számára édesapja: „Először is arra emlékszem, hogy úgy vett körül, mint valami sötét erdő. Félelmes volt a nagysága és ereje. Ha becsapta maga mögött az ajtót, az egész ház dörgött. Szigorának szemöldökerebbesére megszegett a lélegzetem. Szivarszagot árasztott még a kispárnája is. Figyeltem őt, amint a lámpa alatt ül, és a sakktáblára bámul. Próbáltam kitalálni, hogy mit gondol felőlem vagy felőlünk. Többnyire hallgatott.” „Mint gyermek meg-megkísértem – ügyetlenül és félszegül –, hogy a közelébe férközzem. Minden alkalommal kitért előle, elzárkózott. Nem bírta a vallomásokat, az ellágyulásokat, az érzelmi megnyilvánulásokat.”⁴⁶ A „rend” és a „szigorúság” máshol is negatív, a gyermeket menekülésre késztető jellemvonás,⁴⁷ a *Lear király*ról is eszébe jut, hogy „Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy csak az apák szenvednek. A gyermekek éppúgy szenvednek az apák értetlensége miatt.”⁴⁸ Egy karcolatában írja egy hősről, aki az apa-szerepnek köszönheti társadalmi állását: „Többé nem is hasonlított önmagára. Önző, ragadozó szörny volt. Egy apához hasonlított.”⁴⁹ Petőfi Zoltánról: „Az apa-utánzásba pusztul el, amelyről az új lélektani kutatások óta tudjuk, hogy öntudatosan vagy öntudatlanul sokkal több életet irányít és vág el, mint hisszük.”⁵⁰

Még kíméletlenebb őszinteséggel számol be az író apa-komplexusáról övegye visszaemlékezéseiben: „Amíg erősnek, keménynek látta apját, félt tőle, haragudott rá, be nem vallotta, gyűlölte. Gépiesnek, modorosnak érezte, tréfás, tanáros kiszólásai sokszor gyötörték érzékeny fülét. Ridegnek

gondolta. Amikor ő fuldoklási rohamokkal, halálfélelmekkel küszködött, kétségbeesetten rémüldözött, Apuka kíméletlenül többnyire csak ezt harsogta felé: »Ha meghalsz, tisztességgel eltemetünk.« Leírja a gyermek Kosztolányi egy furcsa élményét, amikor apját öngyilkosságra készülni látta, a díványon fekve, pisztollyal a kezében: „Vajon mi lehetett ez? Lázlátomás? Vágylátomás?”⁵¹

Az apa-komplexus sok helyen felsorakozó elemei jórészt a *Fürdésben* is jelen vannak. Suhajda vészjósló haragján kívül meg kell említenünk hozzáférhetetlenségét, elzárkózását: „zárt” és „merev”, semmibe néző arcát, ahogy a fiát „észre se veszi, nem törődik vele”, nem beszél hozzá. Jancsi később sem tud a szeméből olvasni: „Az aranykeretes csíptető üvege nagyon villogott.”

Különösen érdekes az a részlet, amikor a gyermek olyan idegennek tekintti apját, mintha a tanárának felelne: – „Lauderentur – rebegte a gyermek, gondolkodás nélkül, de előbb fölkelt, mint az iskolában.” Kosztolányinál ugyanis az apa és a tanár képe néha egészen összemosódva jelentkezik. Fentebb már idézett visszaemlékezéséből is kiolvasható ez: „[...] Magam is a tekintélyromboló ifjúsághoz tartoztam. De amíg a többiek könnyűszerrel kiélhették az apjuk elleni lázadásukat, úgy, hogy az apjuk jelképét, a tanárokat gyűlölték, nálam ez a folyamat bonyolultabb volt. Egyaránt szítottam társaimhoz, akik forradalmi ösztöneimet szólaltatták meg, s a tanárokhöz, akikben apámat, a kegyeletet védelmeztem.”⁵² A latin, mint tantárgy, kiemelt jelentőségű írásaiban: nemcsak e novella hőse küszködik vele, de épp ebből van elégsége *A kulcs* főszereplőjének is, latintanár az *Aranysárkányból* a szorongásos és nyomasztó Fóris, a *Pacsirta* sárszegi gimnáziumának legszigorúbb tanárai a számtan és fizika professzora – ezt tanította Kosztolányi édesapja is –, valamint Szunyog, a latintanár, egy elbeszélésében pedig ironikusan jellemzi azt a magatartást, amely minden emberi minőséget a latin tárgyban történt előrehaladás mértéke szerint ítél meg.⁵³

Egyik karcolatában hajdani tanítójával való találkozását idézi fel, s benne a csalódást: a férfi, akit elemista korában tökéletesnek látott, ugyanolyan üres átlagember, mint bárki más.⁵⁴ Novelláiban, regényeiben ezzel az illúziót-lansággal mutatja be apa-hőseit: a rokonszenveseket (Novák Antal) és az ellenszenveseket (Takács) egyaránt.⁵⁵

Suhajda figurája mögött tehát ott rejlik ez a bonyolult, elsősorban az apa, de ezzel összevegyülve a tanár (sokszor éppen a latintanár) élményéből kisarjadtt képzet. Sőtér István megfigyelése szerint Kosztolányi „Egész életművében tulajdon életét írja le, és háromszor, háromféleképpen vállalkozik ennek megírására. Az első változat: a szimbolista, a »mágikus«, – a második: a kritikai, – a harmadik: a paradox, a talányos.”⁵⁶ A *Fürdést* ennek szellemében az apa-komplexus kritikai feldolgozásának tekinthetjük.

2.2.2. A büntető apa

A freudi lélektan jelentőségét Kosztolányi számtalan írásában hangsúlyozta. „Ebben a korban történt meg az új lélektan döntő felfedezése, az, hogy lelkünk jó részét egyáltalában nem ismerjük; azt az irdatlan területet, azt a népes, óriási birodalmat, mely öntudatunk küszöbe alatt nyúlik el, az elfeledett benyomások emlékét, észrevételek, kimustrált érzések és gondolatok ősi földjét most keresik fel a lélek merész conquistadorjai, hódítói és misszionáriusai.”⁵⁷ Így aztán tagadja annak lehetőségét is, hogy az emberi cselekedeteket a véletlen irányíthatná: „Aki a lélekelemzés alapján nyílt szemmel nézi az életet, [...] élesebben látja az embereket, mintha üvegfalon át szemlélne lüktető szívüket, falánk gyomrukat, emésztő beleiket, s prédára leső, telhetetlen étvágyukat, mely mindig kész kisebb-nagyobb gyilkosságra.”⁵⁸ A *Fürdés* igen aprólékos lélekrajzzal éppen annak folyamatát mutatja be, hogy az apa elfojtott indulatai hogyan vezetnek végzetes következményekhez.⁵⁹

A Freud által *elvévésnek* nevezett cselekedetről van itt szó, amelyben „a téves effektus, tehát a szándéktól való eltérés látszik a lényeges elemnek”. Érdeemes figyelni arra, mennyire hangsúlyozza a pszichoanalízis megalapítója azt, hogy ezek többnyire „erőszakos, hajító” mozdulatok, melyek véletlennek, akarattalannak tűnnek ugyan, mégis kétségtelen, „hogy valamilyen szándék uralja őket, céljukat pedig olyan biztonsággal érik el, amilyen-nel a tudatosan szándékoló mozdulatok általában nem dicsekedhetnek”.⁶⁰ A novella értelmezésének alapkérdése természetesen az, találunk-e határozott szövegbeli utalásokat az apának ezekre az elfojtott, tudattalan szándékaira.

Azt már láttuk a korábbiakban, hogy Suhajda mennyire elégedetlen „mél-tatlan” fiával, s immár világosak ennek gyökerei is. A döntő mozzanatot azonban abban kell keresnünk, ahogy az anya „önkényesen, csodálatos gyorsasággal” elintézte „a régóta húzódó pörpatvart”. Hiába jelenti ki ugyanis – a felszólításnál is határozottabb, parancsolóbb jellegű – kijelentő módban, hogy „Te pedig megbocsátasz neki” – az apa nem bocsát meg. Egész további magatartása azt célozza, hogy jelezze fiának: ha a fürdés tilalmát felfüggeszti is, a büntetés érvényben marad, kettejük kapcsolatát továbbra is ez határozza meg. Ezt hangsúlyozza közönyös magatartása fia iránt, „kegyetlen” homloka, s a hancúrozás is, a vízben, amely nem a harag feloldása, hanem a büntetés folytatása: az „ingerkedő, játékos kedv” lesz az álcája, burka az elfojtott szándéknak, amely az elvévéshez vezet.

Az apa számára ugyanis ez a játék fölényének kidomborítását szolgálja. Látja fia szorongását, de azzal, hogy „félvállról, mogorván” rákérdez, el is hárítja a valódi ok tudomásulvételét. Jancsi természetesen tőle fél, nem a víztől, hiszen, mint később megtudjuk, „kitűnően tudott úszni”, Suhajda

mégis lekezelően mamlasznak nevezi, aztán gyávának, így kényszeríti bele a játékba.

Azt is látnia kell, hogy a gyereknek a játék nem esik jól, hiszen a fenyegetően „háborgó” vízből hosszasan „evickél ki”, „orrán-száján prüsszköli a vizet”, „öklével nyomigálja” a szemét. Csak azért kérdi meg, hogy „rossz?”, mert olyan helyzetet teremtett, amelyben a fia ezt nem vallhatja be, ahogy korábban azt sem, hogy igenis fél, habár nem a víztől.⁶¹ Az ismétlődő vízbe dobás voltaképpen újabb és újabb büntetés: ha kimondhatnák őszintén, amit éreznek, a párbeszéd így hangzana: ‘– Rossz? – Igen. – Csak legyen is rossz, mert te is az vagy!’ Ne feledjük, az első szó, amit a novellában az apa mond a fiáról, az, hogy: „rossz”.

A második pedig: „haszontalan”. És ebben a két jelzőben rejlik az a tudatalan szándék, amely a tragédiát okozza. Ami rossz, ami haszontalan, azt el kell dobni: így „hajítja el” Suhajda a fiát, mint egy fölösleges, selejtes tárgyat, mindörökre.

A gyermek „megszüntetése”, illetve tárggyá való lefokozása már korábban is érezhető volt. A történetbe való bevezetése („Ugyan, vidd el őt is”) azt mutatja, hogy a személye tabusított, nem szabad nevén nevezni, szinte nem is létezik, akárcsak Cifra Géza Vajkayék számára a *Pacsirtában*.⁶² A tópartra való levonulás közben is csak „Várta, hogy mi történik vele”, tehát nem résztvevője, hanem pusztán elszenvedője az eseményeknek. Fölöslegességét Suhajda kifejezett ingerültséggel, szemrehányóan érezteti vele, először csak „csúfondárosan bólogat”: „Szóval a pótvizsgán is meg fogsz bukni”, később már legyint: „Sohase tanulj. Fölösleges” – mint aki lemondott gyermekéről.

Az elvételre történő legsugallatosabb előreutalást, melynek jelentőségét természetesen a végkifejlet felől érthetjük meg igazán, Suhajda haragja sodorja elő: „– Sírba visz ez a taknyos [...], sírba visz – ismételte.” Ebben nem pusztán a szerkezet végzetes szimmetriáját kell észrevennünk, hogy tudniillik a történet végén épp fordítva, az apa „viszi sírba” a fiát, hanem mindenekelőtt a tudattalan működését: a gyermektől öntudatlanul megszabadulni készülő indulat talál magának érvet ebben a kitörésben: ‘ha nem pusztítom el, ő visz sírba engem: vagy ő, vagy én!’

2.2.3. A bűnhődő apa

Érdekes, hogy amennyire kulcsfontosságúnak érezte a novella elemzőinek többsége a baleset végzetszerűségének problémáját, annyira a figyelem hátterébe szorult a történet végső fordulata. Nyilván mindenki természetesnek veszi, hogy az addig haragos, a fia iránt közömbös apa a tragédia bekövetkezése után jajgat, eszelősen sóhajtozik. Kiss Ferenc az egyedüli, aki az apa feltámadó büntudatát megemlíti: „A szerencsétlenség a villanásnyi dühöt, a felemás ingerültséget, az indulatgomolyból kiszígetelve, képtelenül konzek-

vens alakba merevítve olvassa fejére.” Elemzése szerint így képes Suhajda szembenézni a sorsával, saját maga fölé emelkedni „ebben a Suhajda feletti állapotban”.⁶³ Ez az értelmezés feltétlenül találó, de a szövegbeli párhuzamok lehetővé teszik kiegészítését is. A végkifejlet ugyanis lélektanilag alaposan előkészített, megragadható nyelvi adalékokkal gazdagon motivált, s fontos további jelentéselemek kapcsolódnak hozzá.

Nem véletlenül részletezi az elbeszélő a végzetes hajítás utáni keresés mozzanatait. Kétszer is kiemeli, hogy Suhajda nem lát: „fürkészett közellátó szemével előre-hátra”, „próbált a tó fenekére nézni, a zavaros víz azonban arasznyira sem engedte át tekintetét”, „szemét a csíptető üvege mögött kimeresztette, mint a hal”. Pontos tükördarabja ez annak a korábbi epizódnak, amikor Jancsi próbált az apja szemébe nézni, sikertelenül, s az akadály akkor is az aranykeretes csíptető volt. Ugyanilyen lényeges a késleltetésként szereplő természetleírás: a tündöklő, földöntúli szépségű tó az emberi tragédiákkal szemben közönyös „résztvételen, derült, magába forduló tökéletesség”-et (*Őszi reggeli*) jeleníti meg: „A víz fölött olyan nyugalmat látott, olyan közönyt, amilyent eddig nem bírt volna elképzelni.”⁶⁴ Az élesztési kísérlet záró mozzanata (csak az utolsó mondat belőle!) szintén a közönyről árulkodik, arról, hogy az orvos számára milyen rutincselekvéssé válik a halál tudomásulvétele:⁶⁵ a szív „nem indult meg. Erre műszereit táskájába dobta, és elment.”

Suhajda tehát sorban visszakapja, amit maga vétett: az átláthatatlan idegenséget a víztől, a szenvedés iránti közönyt a természetből és az embertől egyaránt. Nyomatéku a záróban ismét a fókuszba kerülnek olyan motívumok, amelyek korábban az ábrázolt bonyolult lélektani folyamat egy-egy mozzanatát hordozták: az apa abban a „meggyászín fürdőnadrágban” üldögel a parton, amely gyermekével szembeni kompenzatorikus követelményeinek jelképe volt, arról a csíptetőről csurog „a víz, a könny”, mellyel fia kutakodó tekintetét utasította vissza. A novella nemcsak a láthatatlan bűnt leplezi le, de figyelmeztet a bűn nyomában szükségszerűen feltámadó, a vétket a visszájával megtorló bűnhődésre is.

2.3. Jelentés metaforikus szinten

Nem gyűjtaná fel fantáziánkat az a tény, hogy a fürdősasszonyt *Istenesné*-nek hívják, ha ellenpontként nem játszana olyan nyilvánvalóan kiemelt szerepet a történetben az *ördögcérnasövény*. Ám két döntő, a történet végzetességével egyértelműen összekapcsolódó esemény nála történik: itt éri utol apját Jancsi a tó felé vezető úton, s itt kezd az anya rosszat sejteni, indulván a szerencsétlenség színhelyére: „De amikor az ördögcérnasövény felé érkezett, gondolatának fonala egyszerre megszakadt, összegomolygott, napernyőjét becsukta, szaladni kezdett, s szaladt egész úton, amíg a fürdőépületig nem

jutott.” Hogy ez a mozzanat előreutalás, az Ariadné-fonal (s ennek révén a labirintus-konnotáció) metaforikus felidézése is mutatja.

Az isteni és az ördögi princípium harca adja aztán a keretét a gyermek második vízbezuhanásának: „nem is láthatta, amint a fia egyet bukfencezve, hátraszegett fővel, kitárt karral lefelé zuhant a vízbe.” Talán nem kell bizonygatni, hogy ez a póz az európai kultúrkörben Krisztust idézi föl, de megerősítésül hivatkozhatunk ismét a *Pacsirta* egy részletére, a Vajkay házaspár ágya felett lógó feszület leírására, hogy bizonyosak lehessünk benne, Kosztolányi tudatában a széttárt kar feltétlenül a megváltó attribútuma: „Karjait hősieken vetette szét a keresztfán, fölstenítve minden emberi fájdalmat az egyetlen mozdulattal, melyet csak ő tett, mióta áll a világ.”⁶⁶ A pontosság kedvéért azonban tisztáznunk kell, hogy a hátraszegett fej nem csupán a keresztfán szenvedő Jézust idézi,⁶⁷ hanem az őskeresztény imádkozás szertartását is, melyet Tertullianus így jellemez: „Oda föltekintsünk mi hozzá keresztények és imádkozunk(!), kitárjuk kezünket, mivel ártatlanok a kezek [...]”,⁶⁸ máshol pedig: „Mi azonban nem csupán fölemeljük, de kitárjuk kezünket s szenvedő Urunkat utánözva, megvalljuk Krisztust imádságunkban.”⁶⁹ Jancsi tehát a metaforák nyelvén kitárt karjával egyszerre mutatja meg ártatlanságát a büntető apával szemben, s *imitatio Christi* gyanánt meg is váltja őt a büntől: lehetővé téve számára a megtisztult zokogást, a „Suhajda fölötti létbe” érkező színeváltozást.

Ezen a szinten metaforikus jelentést vesz föl a novella címe is: a „Fürdés” nem pusztán a cselekmény egy fontos mozzanatára utal, hanem az apa lelki megtisztulására is, amely egyébként a keresztelezési szertartás tartalmát is adja.

E kétségtelenül metaforikus motívumok felfedezése után bátran állíthatjuk, hogy ugyanebbe a körbe tartoznak azok a „rozsdás szögek” is, melyeket a „döglött lélekvesztőt” tatarozó legény egyenget a földön. Ez többször is a fókuszba kerül, legnyilvánvalóbban Jancsi eltűnése után, amikor „A legény, aki a lélekvesztőt szögezgette,” visszakiabál, korábban pedig (élve a szó különböző jelentéslehetőségeivel, de a motívumot magát ismét az olvasó tudatába idézve) a végzetes játék kezdetén: „Félvállról, mogorván mellének szögezze a kérdést: – Félsz?”⁷⁰

Jó, ha nem kerüli el a figyelmünket az tény, hogy a „szeg” hangsor abban a „törökszegfű”-motívumban is jelen van, amely teljesen súlytalanul tűnik fel a történet elején, körülményeskedő indokolatlansággal, tehát feltűnően ismétlődik viszont a tetőpont utáni színhelyváltásnál: „Ebben a pillanatban Suhajdáné a parasztkertben, a törökszegfűk között abbahagyta a horgolást.” Ezúttal ugyanis nem pusztán a hangsor megismétléséről van szó:⁷¹ a vörös szegfű a képzőművészetben metaforikus jelentéssel bír; mivel levele és termése is szög formájú (a magyarban – és még néhány más nyelvben – neve is innen ered), a passió egyik szimbóluma lett, Krisztus jövendő kereszthalálára

utal.⁷² A legnevezetesebb ilyen ábrázolások Dürer *Szegfűs Madonnája*, Leonardo *Madonnája* (a Louvre-ban) vagy az Hugo van der Goes festette *Krisztus születése* a firenzei Portinari-oltáron.⁷³ A törökszegfű minden változatában a vörös különböző árnyalatai dominálnak (lila, bordó, piros, rózsaszín), s a piros szín ezen kívül is több motívum része, közülük a legfontosabb az apa és a gyermek fürdőnadrágja, melyek mellett a „meggy szín” jelző szinte epitheton ornansként ismétlődik, összesen négyszer, de piros Istenesné kendője és a fiú tornainge is.

A metaforikus értelmezés szintjén újabb értelmet kap a már eddig is több jelentésűnek felismert latin igeragozási feladat. A katolikus neveltetésben felnőtt Kosztolányi számára nyilván egészen természetes, hogy a laudare ige felidézze a „laudetur Jesus Christus” fordulatot, vagy annak magyar megfelelőjét, amellyel a katolikus papokat szokás üdvözölni. Az apa által adott feladat ugyanis – ezen a szinten – valóságos istenkáromlás, hiszen Suhajda a Krisztusnak járó formulát követeli a maga számára, s így már a cselekmény elején hamis Krisztussá válik, amelynek ellenpárja lesz a tetőponton a gyermek jelképes transzfigurációja.

Jancsi Krisztussá átlényegülésének leginkább kiemelt, metaforikus jelenéssel leginkább átítatott mozzanata a novella utolsó mondata: „Még három se volt.” Márpedig aki délután háromkor halt meg (és nem háromnegyed tizenkettőkor, mint a közvetlen élményt lejegyző karcolatban), nyilvánvalóan Jézus.⁷⁴ Hogy ez a külön bekezdésbe tördelt kijelentés a csattanó, az fölerősíti ennek a metaforikus szintnek a fontosságát: a történet „ontológiai” és mélypszichológiai folyamata így felfogható Isten és Ördög párviadalának, mely a Rossz (ontológiai szinten a Véletlen, pszichológiai szinten az Elvétel) időleges győzelmét, a Jó mártíriumát hozza, s végül a megváltással zárul.

2.4. Jelentés a szimbolikus mélypszichológia szintjén

Az anya szerepe a novellában látszólag igen egyszerű, mondhatnánk közhelyszerű. Rá pillant a gyermek „megalázott semmiségében”, mikor nem mer apjára nézni, nála talál védelmet, viszonyuk érzelmektől átfűtött, szemben az apa ridegségével. Az anya mentegeti Jancsit, „fejét hóna alá ölelve” simogatja, az elbeszélő átképzéletes formát használva, a gyermek szemzőgére váltva nevezi arcát édesnek, imádandónak.

Van azonban néhány, valamiképpen az anya figuráját érintő motívum az elbeszélés szövegében, amely ennél a hagyományos anya–apa–gyermek háromszögnél mélyebb, bonyolultabb viszonyt sejtet. Mindenekelőtt az a jelenet, amikor az apa kilép az öltözőkabinból „meggy szín fürdőnadrágjában [...] egy kissé potrohosan, de izmosan, föltárva fekete szőrös mellét, melyet a gyermek mindig megbámult”. Az erős férfi testszőrzet általában, ha fekete színű, különösen, a mellszőrzet pedig leginkább szexuális jelkép, a fér-

fiasság kihívó jellegének atavisztikus, szinte állati brutalitású hordozója. Rendelkezik vele Vronszkij herceg,⁷⁵ Thomas Mann *Elcserélt fejek* című kisregényében (1940) pedig egyenesen ekörül bonyolódik a cselekmény, a mellszőrzet, a „Szerencseborjúnak nevezett szőrfürt” kiváltója, sőt a mű végén jelképe az ellenállhatatlan férfi vonzerőnek. Kosztolányi szövege többszörösen is utal a motívum szexuális tartalmára: tabu jellegét emeli ki az a megfogalmazás, hogy Suhajda „föltárja” azt, mint amit egyébként rejtegetni kellene (különösen a gyermek előtt). Aztán fontos a fiú viselkedése: az apát az ő szemével látjuk, szinte méregetve és latolgatva: ‘már potrohos ugyan, de még izmos’ – a mellszőrzet pedig állandó bámulata tárgya. Ez a részlet az egyetlen, amikor a gyermek számára az apa valóban eszményként, vágyott-irigylet példaképként jelenik meg, ráadásul itt is fókuszba kerül a meggyezés fürdőnadrág, az apa-fiú azonosság követelményének jelképe, s ezúttal már azt az információt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy mindkét (egyforma) nadrágot „Suhajdáné varrta”: aki tehát e gesztussal azonosítja férjét a fiával. Arra is érdemes figyelni, hogy az elbeszélő Jancsi megnevezésére ezúttal nem nevével választotta, hanem gyermeki mivoltát emeli fókuszba, mintegy ellenpótlusként a férfiasnak ábrázolt apával szemben.

Ezek a motívumok az apa-fiú viszonyt rivalizálásként mutatják be, melynek tétje az anya. Suhajda kizárólag mint férfi nyeri el gyermeke csodálatát, irigységét, férfiként lesz az azonosulási vágy tárgya. Nyilvánvalóan az Ödipusz-komplexusról van itt szó, melynek elméletét Freud első ízben *Totem és tabu* című könyvében fejtette ki 1913-ban, s amelyre Kosztolányi már 1916-ban utal egy kritikájában.⁷⁶ Freud leírása a komplexusról szembeötlő párhuzamokat mutat az elbeszélés idézett motívumaival, hiszen a csodálat és a vetélkedés benne a két fő összetevő: „Nagyon is világosan meg lehetett rajta látni, hogy az apát vetélytársnak érezte anyja kegyeiben, akire serkedő nemi vágyai homályos sejtelmekben irányultak.” Gyűlölet fakad ebből az apával szemben – folytatja a szerző –, de csodálat is.⁷⁷ Egy későbbi összefoglaló művében pedig így ír: A gyermek „korán felébredt férfifiasságával apja helyébe szeretne lépni. Eddig is irigykedve csodálta apjának testi erejét és tekintélyét, most azonban a példaképből vetélytárs lett, aki útjában áll és akit félre szeretne állítani.”⁷⁸

Az elbeszélés egyik legrejtettebben metaforikus eleme abban a jelenetben kerül elő, amikor a fürdősasszony beengedi őket az öltözőkabinba: „az elsőbe az apát, a másodikba, amelyben Suhajdáné szokott öltözködni, a fiút.” A „kabin” ugyanis az olyan tárgyak közé tartozik, amelyek az álomképekben, „a mítoszokban, a mesékben, közmondásokban, népdalokban, a köznap nyelvhasználatban és a költői képzeletben”, tehát mindenütt, ahol az elfojtott tudattalan gondolattartalmak megjelenhetnek, alkalmasak szimbólumként szerepelni. „A női nemi szervet jelképesen ábrázolja minden olyan tárgy, amely megegyezik abban a tulajdonságban, hogy üreget zár be,

amely felvehet valamit magába.” (Ilyenek például: a tárna, verem, barlang, edény, palack, doboz, tok, bőrönd, szelence, láda, zseb, hajó.) „Bizonyos jelképeknek több a vonatkozásuk az anyaméhhez, mint a női nemi szervhez, ilyenek a szekrények, a kályhák, s mindenekelőtt a szoba. A szobaszimbólum itt a házszimbólumhoz csatlakozik, másrészt az ajtó és a kapu a genitális nyitás jelképei.”⁷⁹ Maga az alapmotívum, a „sötét kis szoba” a baljós előreutalások sorozatának részeként tűnik fel a novellában, Jancsika a fürdőnadrágját keresgéli ott, s így kétségtelenül belesodródik mindama jelentésáramlatba, melyhez ennek – az elbeszélésben kulcsszerepet játszó – ruhadarabnak köze van. A kabin pedig nyilvánvalóan a szoba-jelkép változata, s a fiú behatolása az anya kabinjába természetesen az incestusos aktus metaforikus demonstrációja, elővételezése. A fókusz kezelése most is megerősíti ezt a jelentést: a szereplők megnevezése ugyanis ezúttal az Ödipusz-komplexus absztrakt szereposztását hangsúlyozza: „apa” és „fiú” jelennek meg a mondatban.

E motivációs szál felismerésével az elbeszélés számos mozzanata mélyebb értelmet nyer. Tisztábban látjuk, miért hangsúlyozza Suhajda a játék közben saját fölényét, s gyermeke éretlenségét: „félsz”, „gyáva vagy”, „mamlaszkodsz”. A vérre menő rivalizálás légkörében még indokolhatóbb az apa önigazoló dühe, amikor felkiált: „Sírba visz ez a taknyos”, hiszen a gyermektől való megszabadulást most már nemcsak annak méltatlansága, „haszontalan”-sága indokolhatja, hanem a féltékenység is. Az sem véletlen, hogy a gyermek aktuális megnevezésével („taknyos”) az apa durván le is értékeli – visszataszító, éretlen kölyöknek minősíti – a vetélytársat, felelevenítve a szólás elhomályosult metaforikus tartalmát, mellyel – természetesen öntudatlanul – arra céloz, hogy a gyermek esetében az a diadalmasan előremeredő, csontkemény testrész, amely magából lökésszerű heveséggel képes váladékot kilövellni – csakis az orr lehet.⁸⁰

Újabb okát láthatjuk Jancsi szégyenkezésének is, mikor „Pironkodva nézte, hogy megy apja a tóba”. Nyilvánvalóan válasz ez, tudattalan jelzés, hogy megérezte, mit fejezett ki apja megjelenése a kabinajtóban. Hiszen a férfiaság megbámult kellékei belőle, a „vékonyka gyermek”-ből, valóban hiányoznak.

Az anya előérzete is csak most érthető igazán. Erre háromszor találunk célzást az elbeszélésben: először, mikor gyermeke után kiált, „hogy később majd ő is lejön a partra”. Megtudjuk ugyanis később, hogy nem fürdeni megy, ezen egyáltalán csak akkor kezd töprengeni, mikor ő is a partra indul. Arra kell tehát gondolnunk, hogy félti gyermekét, nem meri a vetélytársra bízni. Az *ördögcérmásövény* – a baljós név miatt – ezt az aggodalmat ébreszti föl benne ismét, ezért kezd szaladni, s végül a partra érve, a tömeget látva emiatt érti meg „tüstént”, minden magyarázat nélkül, hogy mi történt.

Suhajdáné aggodalmai természetesen magyarázhatók lennének az apa és fia feszült viszonya alapján is. Csakhogy abban a konfliktusban az anya nem érintett: az apa kompenzatorikus személyisége által motivált cselekmény – eltekintve az indító mozzanattól – akár nélküle is lefuthatna. Szerepe nem is lehetne olyan jelentős, ha pusztán a rideg férje ellenpontjaként funkcionálna: alakját az Ödipusz-komplexus teszi nyomatékosná, nélkülözhetetlenné az elbeszélésben.

3. Szövegszintek és jelentésrétegek

Érdemes megfigyelnünk, hogy a mű jelentésrétegeinek felismerésében eltérő súllyal vettek részt a szöveg különféle szintjei. Amikor az elbeszélésben a végzet mindennapokat felforgató hatalmát pillantottuk meg, elsősorban egy bizonyos kommentárt, az elbeszélőnek a történetet értelmező reflexióját követtük. Igazolta megállapításainkat természetesen a cselekmény is, azzal a megszorítással, hogy az egyes mozzanatok kapcsolatai közül csak azokat vettük figyelembe, amelyeket az elbeszélő kimondott, megfogalmazott – illetve észleltük, hogy az adott novellában ilyen összefüggések igazában nem léteznek, s éppen ezek hiánya alapozza meg a szóban forgó értelmezést. *Cselekmény és reflexió*, tehát a *tudatos befogadás szintje* – igen felszíni jelenség: együttese ez a szövegnek, nevezhetjük az epikai vagy drámai alkotások *durvaszerkezetének*, amely minden olvasó számára hozzáférhető, s minden esetben az interpretáció megkerülhetetlen kiindulópontja.⁸¹

A durvaszerkezet felől azonban az irodalmi alkotások igen sokféleképpen és többnyire igen határozatlanul értelmezhetőek. Vázlatos vonalaikat jelentéssel a szövegben található előre- és visszautalások, ismétlések, párhuzamok, metaforák töltik ki, a *finomszerkezet* elemei, melyek befogadása az olvasó (és teremtése az alkotó) részéről a nem tudatos gondolkodás szintjén történik meg.⁸² Többségükben ebbe a csoportba tartoznak azok a nyelvi szintek, melyekre a strukturalizmus szokta felbontani a műalkotásokat.⁸³

A finomszerkezet elemei *metanyelvi utalásoknak*⁸⁴ tekinthetők, amelyek felhívják az olvasó figyelmét a szövegben megbúvó másodlagos jelentésekre, illetve – a befogadó felőli megközelítés elvét alkalmazva – létrehozzák a befogadóban a másodlagos jelentést. A finomszerkezet egyik speciális jelensége a tárgyi, illetve nyelvi elemek közötti válogatás, a *fókusz*, amely nem képez metanyelvi utalást, önállóan nem hoz létre jelentést, de megerősíti, rezonálja a kialakult konnotációkat. Ilyen elsősorban a szereplők aktuális megnevezése, amelynek minden – stilisztikailag közömbös – változata (például: Jancsi, a fiú, a gyermek) nélkülözi a felhívó jelleget, mégis – mint láttuk –, gyakran idomul valamelyik jelentésréteg igényeihez.

Sajátos viszonyban áll a finomszerkezet a szöveg időbeli szerkezetével. A „meggyászín fürdőnadrág” először a tizedik mondatban tűnik fel, s akkor

még pusztán a hiteles környezetrajz egy esetleges elemének látszik. Jelentéshordozó tulajdonságot azzal kap, hogy megtudjuk, a kettő egyforma, de a gyermeké kisebb. Az az információ, hogy mindkettőt az anya varrta, ekkor még redundánsnak tűnik, jelentéssel csak később, a baleset után töltődik fel.

A durva- és a finomszerkezet, a szöveg e két, egymástól jól elkülöníthető szintje együttesen alakítja ki a jelentés különböző rétegeit. Azokat a *másodlagos szövegeket* tehát, amelyek a maguk teljességében soha nincsenek leírva a műben, hanem az olvasóban, az értelmezőben alakulnak ki az alkotás hatására, s melyek kifejtettsége a befogadó tudatosságától függ. A jelentés tehát nem része a mű szövegének, hanem a szöveg *működésének* következménye, s maga a működés, a szöveg jelentésgeneráló tevékenysége a befogadóban, vélhetőleg az, amit *műélménynek*, *esztétikai hatásnak* szoktak nevezni.

Jól megfigyelhető a *Fürdés* felépítésében a szövegszintek és a jelentésrétegek többszörös meghatározottsága. Egy-egy hangsúlyos motívum (a meggyzín fürdőnadrág, a „laudare” ige, az ördögcérnasövény) több jelentésrétegben is szerepet játszik, amellet az egyes jelentésrétegek is kiegészítik egymást: a novella centrumát képező baleset, illetve az apa bűnhődése egyre mélyebb magyarázatot lel a végzetre hagyatkozó létfilozófiai, az öntudatlan elvétést bemutató pszichoanalitikus, a sátán cselvetését feltételező metaforikus és végül az Ödipusz-komplexussal indokló mélylélektani jelentésrétegben.

4. A filológus és a zabolátlan olvasó

Végigkövetve a *Fürdés* jelentésszintjeit, óhatatlanul felmerül a kérdés: meddig mehet el az interpretátor a szöveg értelmezésében, illetve kinek a számára élnek az itt bemutatott jelentések. Nem arról van-e szó, hogy a filológus csupán „dekonstruálta” az elbeszélés szövegét, és azután saját műveltségének, világlátásának súlypontjai szerint szabadon „újraírta”, ahogy az interpretáció hagyományban kialakult szabályait nem ismerő olvasó, vagy e kötetmek alól magát hivatásából adódó legitimitással fölmentő művész bármikor megteheti. Egyáltalán: léteznek-e még szabályai és határai a szövegértelmezésnek?

Mint láttuk, igen nagy szerepe van az értelmezésben olyan motívumoknak, melyekhez metaforikus jelentés kapcsolódik. Az apa és a gyermek „meggyzín fürdőnadrág”-jának szembeállítás, e motívum többszöri ismétlődése olyan nyilvánvaló kiemelést jelent, a hozzájuk kapcsolható funkció oly természetesen illik bele a más motívumokból is levezethető jelentésbe, hogy interpretálásával szemben nemigen merülhet fel kétely. Elgondolkodtató azonban a következő mondat: „Lakatosinasnak adom, bognárnak – maga se tudta, hogy indulatában mért épp ezt az iparágat választotta, amely-

re egyébként sohase gondolt.” Az elbeszélő kommentárja oly nyilvánvalóan utal Freud elfojtásról szóló tanítására, hogy ezt feltétlenül *metanyelvi* utalásnak kell tekintenünk, mellyel a szerző a „bognár” motívumot jelentőssé teszi, figyelmezteti az olvasót a rejtett tartalomra, arra készíti, hogy keresse az elfojtott tudattartalmat. A filológust e hitben még megerősíti az is, hogy az író egyik világháborús tárcájában e motívum párját is föllelheti: „Mireánk nézve, kik polgári sorban nevelődtünk, az volt a legnagyobb fenyegetés, mikor apánk szigorú szájjal, dermesztő rövidséggel ezt mondta: Suszterinasnak adlak. [...] a mi úri gyermekkorunk mumusa, kísértete a zöld kötényes, kócos, vad suszterinas volt.”⁸⁵ Hohó – kiált fel ilyenkor a filológus diadalittasan –, nem csalt az előreutalás, ha az (életrajzilag hiteles) *suszterinasból* kifejezetten e novella kedvéért lett *bognár*, akkor e derék mesterségnek valahogy feltétlenül kapcsolódnia kell Suhajda tudattalanba szorított komplexusaihoz. De hát mivel is foglalkozik a *bognár*? Az Értelmező Szótár szerint kerékgyártó, továbbá kisebb faeszközöket, szerszámnyeleket, szekérrészeket készít. A klasszikus Czuczor-Fogarasi-féle Nyelvtörténeti Szótár még úgy tudja, szekeret, kocsit gyárt, a szó maga is a német „wagner”-ből ered. Na mármost mi köze lehet mindennek Suhajda lelkéhez? Szerepel a novellában szekér, a történet végén Suhajdánét parasztszekéren szállítják haza. Ezt érezte volna meg a férj, s gyömöszölte le rögvest tudata mélyére, mint afféle modern, neurotikus alkatú Teiresziasz, aki a jövőbe lát ugyan, de profetikus képessége csak maga számára is érthetetlen elszólásokban jelentkezik? A pszichoanalitikus logika az előrejelzéseket csak a lelki élet terén ismeri el, maga Freud *A mindennapi élet pszichopatológiájában* külön fejezetet is szentel a babonában és a lélektanban rejlő „determinizmus” megkülönböztetésének.⁸⁶ Úgy látszik, bele kell törődnünk, hogy a szembetűnő metanyelvi utalás és a csábítóan kínáló filológiai párhuzam ellenére a *bognár* motívuma üres, a novella cselekményének mélylélektani motiválásában semmiféle jelentést nem tulajdoníthatunk neki.

Szorgalmas és találékony filológusnak az udvarban horgoló feleség is gyanús lehet. Ez az udvar kert, hiszen virágok nyílnak benne, sőt, az elbeszélő az egész fürdőhelyet „keret”-ben helyezi el („A meszelt kunyhók, a kukoricagörék, a homok keretében minden fehérnek látszott.”), tehát „elzárt kert”, *hortus conclusus*, ami pedig a középkor óta Mária-jelkép. Ugyancsak a Szűzanya attribútuma az orsó és a kosár gyapjú, márpedig nem kell sok fantázia ahhoz, hogy a horgolásban a fonás modern változatát fedezzük föl. Az ölelés („az anya [...] a gyermek fejét hóna alá ölelve simogatta”) és a csók általában is a Mária és a gyermek Jézus közti bensőséges gyöngédség megnyilvánulásának számít,⁸⁷ s az a jelenet, amelyben Jancsi „Fölágaskodott hozzá, hogy sebtében csókot leheljen az édes, imádandó arcra [...]”, még a bizánci „meghatódott Istenanya”, az *Eleusza* ábrázolásának is megfelelő többé-kevésbé: „...a trónon ülő Istenanya az öleben álló kiseddel, aki

arcához simul”, vagy (egy másik változattípusban) „arcához igyekszik simulni”.⁸⁸

Csábító tehát a gondolat, hogy a novella apa–anya–gyermek hármásában a Szent Család megjelenítését fedezzük föl. Ebben az esetben azonban nem vonatkoztathatnánk el a hivatkozott Mária-attribútumok konkrét metaforikus jelentéseitől úgy, ahogy azok a hagyományban kialakultak. Az „elzárt kert” motívum az *Énekek Éneke* két helyén alapul: „Húgom, mátkám akár az elzárt kert, mint az elzárt kert, a lepecsételt forrás”, illetve: „A kertnek forrása élő víz kútfeje, amely a Libanonról csörgedezik alá.”⁸⁹ A kert ebben az értelmezési hagyományban a Paradicsomot jelenti, elzárt volta, melyet a középkori ábrázolásokon a fal vagy kerítés, illetve a bezárt kapu jelenít meg, az Istenanya szüzességére utal.⁹⁰ Márpedig mindkét konnotáció teljességgel idegen a novella anya-figurájától. Az „erősen harmadrendű” fürdőhelyen lévő nyaraló udvarát a Paradicsomkerttel azonosítani csak ironikusan lenne lehetséges, Suhajdné alakját azonban az elbeszélésben semmiféle irónia nem érinti. Szüzességének hangsúlyozása pedig értelmetlen, össze sem fér az Ödipusz-komplexus motívumaival.

A sok Krisztus-attribútum szomszédságában felmerülhet a vízbe merítkezés motívumának a kereszteléssel való azonosítása is: „Mind a ketten lekuporodtak, nyakig merültek, élvezték a lanyha tó cirógatását, mely alma-zölden, tejszerűen pezsgett körülöttük.” A cselekménynek ezen a pontján a megváltás képzetének az apával történő összekapcsolása azonban túl korai: ez csak a bűnhődés fázisában lenne indokolt. Hasonló problémával kellene szembenéznünk, ha Freud szimbólumlistája szellemében akarnánk azt a jelenetet értelmezni, amikor Suhajda „Lejött a tornác lépcsőjéről, a nyaraló udvarában levő parasztkertbe.” „Létra, lépcső, grádics, illetőleg a rajtuk való járás a nemi érintkezés biztos jelképe” – állítja a lélekelemzés atyja,⁹¹ ezzel mégsem tudunk semmit sem kezdeni, hiszen a motívumot semmiféle metanyelvi utalás nem emeli ki, s egyik jelentésszintbe sem illik bele.

Ezek a megfontolások arra intenek, hogy feltétlenül kell valami kifejtett szabályrendszerrel rendelkezünk annak eldöntésére, melyik értelmezési ötletet fogadhatjuk el, és melyiket kényszerülünk elutasítani. Teljes sötétségben persze nem kell tapogatóznunk, hiszen a filológia konkordancia-vizsgálatai erre már évszázados modelleket nyújtanak. Hogy a szerző számára a pszichoanalitikus modell értelmezési horizontot jelenthet, különösebben nem kell bizonygatni, Kosztolányi ismeretei erről sokszorosan bizonyítottak, s nyilván az idézett párhuzamok is meggyőzőek. Szerzői oldalról azonban már felmerülhet a Krisztus-motívumok némelyikével kapcsolatban a kétség. Természetesen nem a széttárt kar attribútum-jellege az, amelyet bárki is megkérdőjelezne, hiszen ez köztudomású, e tekintetben a szövegpárhuzamok főleg az akríbiának is tetszenek. Azt viszont nemigen lehet bizonyítani, hogy Kosztolányi ismerte volna az imádkozás őskeresztény hagyomá-

nyát, vagy a szegfű ikonográfiai jelentését. Kizárni persze nem lehet, s főként nem a közvetett tudomást minderről, hiszen bizonyos gondolatok, ismeretek, hagyományok az eredeti források sokszoros áttételeivel, „a levegőn át” is terjednek.⁹² Ugyanez a megfontolás befogadói oldalról is érvényes, azzal a különbséggel, hogy az egyes olvasók műveltsége természetesen beláthatatlan, s még az „általános műveltség” is elég nehezen leírható.

Ezért kell különösen fontosnak tartanunk a szöveg bizonyító erejét. Jelentést csak ott kereshetünk, ahol erre metanyelvi utalás történik, s csak olyan interpretáció lehet releváns, amely egybecseng más motívumok sugallataival. A forráskutatás, a konkordanciák vizsgálata csak ezután válik értelmessé. Nem vitás, hogy az Ödipusz-komplexust mint az elvétést motiváló lelki hátteret az olvasóknak csak az a hányada képes megsejteni, akik erről a freudi elméletről hallottak valamit. Vélhetőleg közülük is elenyésző lesz azoknak a száma, akik a kabin motívumában rá fognak ismerni a pszichoanalitikus példatár megfelelő elemére. (Ha pedig feltételeznénk, hogy ezek a szimbólumok a kulturális áthagyományozódástól függetlenül is rendelkeznek jelentéssel, akkor olyan kérdésben foglalnánk állást, amelyben a filológus semmiképpen sem illetékes.)

Kosztolányi azonban vélhetőleg nem várta el az olvasóktól, hogy elemezzék a szöveget és önmagukat, mutassák fel világosan, tudatosítsák ezt a motiváló ösztönt. Nyilván megelégedett azzal, ha ezek a motívumok az ismerősség érzetét ébresztik fel, a befogadó, anélkül, hogy tisztán látná a szereplőkben hullámzó indítékokat, hitelesnek, életszerűnek fogadja el a konfliktust.

Talán rávilágítanak a fenti példák arra, milyen megfontolások béklyózzák a filológust az interpretációs tevékenység során. Természetesen eektől az önként vállalt korlátoktól el lehet tekinteni, s akkor megnyílhat bárki előtt a végtelen értelmezési szabadság világa. Extrém példája ennek Tandori Dezső olvasói kalandja Kosztolányi karcolataival: „A minap útirajzai kerültek a kezembe, és mindjárt az első szöveget igen különös módon megforgathatónak találtam: elkezdtem előbb a sorok első szavait egymás mellé írni, majd beljebb haladtam, függőlegesebből vízszintes lett így, a sorok végei is gazdagon illeszkedtek, hazardul, és ahogy így átfésültem, mintegy új olvasórács rendelkezésére bocsátottam a művet, kiderül: nem volt benne szinte semmi töltelek, értelmetlen formán költői szövegváltozatom is harsog a színektől, erős, izes, titokzatos – és ez egyedül neki köszönhető. Persze, nem állítanám, hogy ez rajtam kívül bárkinek jelentene valamit is, vagy hogy akármelyik írásával művelhető lenne, viszont ha egy kapcsolat régi és mély, ösztönösen – vagy kimunkált előtanulmányok nyomán – ráhibázunk, jól választjuk véletlenülünket.”⁹³ Ha emlékezetünkbe idézzük Brecht, Dürrenmatt vagy Stoppard Shakespeare-parafrázisait, azt kell mondanunk, Tandori szerény volt, amikor a privátszférába utasította saját deviáns szövegolvasatát, hiszen a modern

hermeneutika ma már általánossá tette azt a meggyőződést, hogy minden megértés egyben félreértés is,⁹⁴ az pedig a kultúra normális létmódjához tartozik, hogy az alkotásokat az újabb és újabb nemzedékek átértelmezik és saját olvasatukkal összegyúrva adják tovább. A művészt és az önmagának olvasó nagyközönséget nem is szabad megzabolázni, a gondolat hivatásos barátja azonban jól teszi, ha önmérsékletet tanúsít, s szabályokkal bátyázza körül saját, mindenkor meglódulni kész fantáziáját.⁹⁵

1 FREUD, 1986, 20.

2 *Karinthy torzító művészete*, Nyugat, 1933.02.01. = *Egy ég alatt*, 455.

3 Pesti Hírlap, 1922.06.04. = *Hattyú*, 68–70.

4 *Kosztolányi Dezső: Levelek, naplók*, 1027.

5 SCHÖPFLIN, 1936.

6 KISS F., 1979, 165–166, ill. 435.

7 Illusztrációként egy jellemző mondat: „Kosztolányi a maga behízelt-érezelmes, fülbemászó hangjának köszönhetette fiatal korában népszerűségét; [...]” (IGNOTUS, 1936, 14.)

8 „Nem is vállalkozik arra a reménytelen föladata, hogy megmagyarázza az embert és megfejtse az életet, ő csak a sorsban hisz, a véletlenben, mely szeszélyes, játékos kedvvel ráncigálja bábjait.” (KIRÁLY Gy., 1921, 299.)

9 Ez utóbbi mondatot, mint jellemzőt, idézi Király István is. (1986, 73.)

10 FÖLDI, 1927, 176, 178, 182, 184.

11 BARÁTH, 1940, 98.

12 SZEGZÁRDY-CSENGERY, 1938, 78.

13 RÓNAY, 1977, 295.

14 SZABÓ, 1988, 295.

15 GALSAL, 1980, 6.

16 „Kosztolányi embereinek nincs tudomásuk az életük nagyobb részéről; csak végrehajtják.” (FÖLDI, 1927, 185.)

17 NÉMETH L., 1928, 109–110.

18 SCHÖPFLIN, 1937, 195–6.

19 SCHÖPFLIN, 1936, 528.

20 A *Fürdés* konfliktusa „a lélektani extrémítás kereteiben marad”; illetve: A novellák figurái, „akik a nevezetes lélektani tételt példázzák [...]” KISS F., 1965, 321.

21 SCHÖPFLIN, 1936, 527.

22 Poszler György szerint a játékoság veszélykeresésbe csát át, s az „Kiszolgáltatót

a fel nem robbant indultnak, a meg nem ismert hajlamnak, az intellektussal át nem világított ösztönnel”. „Ilyesmí mozdul Suhajdában, amikor messzire dobja a Balatonban bukott kisfiát.” (POSZLER, 1985, 174.)

23 SZABÓ, 1988, 292–293.

24 SCHÖPFLIN, 1936, 528.

25 „Miként regényeiben, novelláiban is valamilyen lélektani tétel, igazság, illetve megérzés ölt formát. Emberek, események önmagukért nem érdeklik, épp mert hiányzik belőle a gyönyörködés adottsága. Nem is feledkezik bele rajzukba, amit fontosnak érez bennük, az nála úgyis általában titok, s novelláinak értelmét éppen e titok megfejtése adja. A novella minden eleme efelé tart, értelmét, kiterjedését ez az előrenyomulás szabja meg.” KISS F., 1963, 682.

26 SZABÓ, 1988, 292.

27 RÓNAY, 1977, 293.

28 A *Vadkacsa* a *Nemzeti Színházban*, A Hét, 1909.02.07. = *Színházi esték I.*, 181–182. Ugyanígy: *Eszperantóul. Szélgjegyzet egy színielőadáshoz*, A Hét, 1912.08.25. = *Színházi esték II.*, 704–705; *Tóth Eszter élete és halála*, Nyugat, 1922.02.16. = *Egy ég alatt*, 497; *Füst Milán*, Nyugat, 1922.03.16. = *Egy ég alatt*, 481; *Emberrek. Expresszionista bemutató a Renaissance Színházban*, Pesti Hírlap, 1923.03.25. = *Színházi esték II.*, 184; *Lev Nyikolajevics Tolsztoj: Az élő holttest*, Pesti Hírlap, 1929.02.02. = *Színházi esték II.*, 560.

29 *Ábécé a prózáról és a regényről*. Új Idők, 1928.04.07. = *Nyelv és lélek*, 449.

30 SZABÓ, 1988, 295.

31 LENGYEL, 1985, 47.

32 KISS F., 1979, 431.

31 LENGYEL, 1985, 47.

32 KISS F., 1979, 431.

33 A többi cikluscím: *Esti Kornél kalandjai, Egy asszony beszél, Latin arcélek, Tollrajzok.*

34 *Ábécé a versről és a költőről*, Új Idők, 1928.01.15. = *Nyelv és lélek*, 437.

35 *Vita*, Pesti Hírlap, 1927.05.08. = *Hattyú*, 504–505.

36 *Találkozás Hamupipőkével. Révész Béla novelláskönyve*, A Hét, 1909.04.18. = *Egy ég alatt*, 185.

37 *Ákombákom*, Pesti Hírlap, 1930.02.02. = *En, te, ő*, 172.

38 Galsai is említi e mozzanat előérzet jellegét: „...egy kislány rosszat sejt, szomjúságot érez, vécézni akar, csak nem vallja be?” (GALSAI, 1980, 7.)

39 KISS F., 1979, 431.

40 SZABÓ, 1988, 299.

41 JUHÁSZ, 1985, 140.

42 Az Országos Széchényi Könyvtár állományában három 1880–1900 közötti kiadású iskolai latin nyelvtankönyvet találtam: ezek közül az egyikben az „amare” ige az I. coniugatio példaszava (Dr. CSENGERI, 1896), a másik kettőben a „laudare” (SZILASI, 1887; LAMPEL, 1898). Ez utóbbiak között van az – úgy látszik – legnépszerűbb nyelvkönyv is, a Ferdinand Schultztól fordított, amelynek ugyanitt számos kiadását találni meg, már a század közepétől kezdve. Említésre érdemes az is, hogy a Schultzféle könyvben a „laudabor” igealak (ez lenne az apa feladványának helyes megoldása) magyar megfelelője szó szerint úgy hangzik, mint az elbeszélésben: „dicsérni fognak engem” (más kiadásokban: „dicsértetni fogok”) (LAMPEL, 1898, 76). A századforduló után a katolikus egyházzal kapcsolatban álló kiadóknál a „laudare” a példaszó (MOLNÁR Ervin, 1922; JÁMBOR-KELEMEN, 1932), a többieknél az „amare” (SZAMOSI, 1902; dr. REIBNER, 1926).

43 Juhász Tamás e motívumban az egyformaságot látja megvalósulni (JUHÁSZ, 1985, 140), én inkább annak igényét.

44 Adler eredetileg a fogyatékos gyermekeknél figyelte meg a kisebbrendűségi komplexust, s ennek kompenzálását: „Az alkati kisebbrendűségből ered tehát a kisebbrendűségi érzés, ami a személyiségérzés felnagytartásában megnyilvánuló kompenzációt követel.” ADLER, 1912, 22. Lásd még:

ADLER, 1937, 48–55. A fiatal Kosztolányi két novellájában is ennek szellemében ábrázolja a beteg gyermek zsarnokoskodását: *Sakk-matt* (1905), *Szegény kis beteg* (1912). Freud maga nem tulajdonított nagy jelentőséget ennek a fogalom párnak, ritkán is alkalmazta, a nagyközönség körében azonban hamar elterjedt, s a mélylélektan fogalomkészletének integráns része lett.

45 „Vajon mit jelent az, hogy a királyfi – »minden ok nélkül« – rablókalandokba bocsátkozik, és mocskos csapszékben dorbézol, kissé vidáman, kissé keserűen, »mikor nincs semmi gondja«? [...] A fiú viaskodását írta meg itt a léleklátó, aki az apa-fiú komplexumot – ösztönösen – érezte, mielőtt még tudományosan öntudatosá tették volna a lélek bűvárok. Mélységes féltékenység él a walesi hercegeknél uralkodó, királyi apja iránt.” *Henrik király. A Nemzeti Színház bemutatója*, Világ, 1916.10.12. = *Színházi esték I.*, 46.

46 *Édesapám*, Pesti Hírlap, 1932.11.20. = *Bölcsőtől a koporsóig*, 385–390.

47 *Hazugék* (1920) = *A léggömb elrepül*, 728.

48 *Lear király. Felújítás a Nemzeti Színházban*, Új Idők, 1929.06.16. = *Színházi esték I.*, 82.

49 *Jánoska betegsége* (1918) = *A léggömb elrepül*, 686–687.

50 *Zoltánka*, Nyugat, 1913.12.01. = *Színházi esték I.*, 788.

51 KOSZTOLÁNYINÉ, 1938, 34.

52 *Édesapám*, i. h.

53 „Latintanárom különösen szigorú volt. Megkövetelte, hogy még álmunkban is elfűjjük a rendhagyó igéket, és jaj volt annak, aki valamit elvétett. Ezt gonosztevőnek nevezte. Nem türelmetlenségből vagy elvakultságból. Belül, a lelke mélyén valóban meg volt győződve, hogy aki nem szereti a latin nyelvet, és nem hordja szíven a rendhagyó igék ügyét, az a társadalom szemete, gonosztevő és hazaáruló.” *Öreg pap = Hét kövér esztendő*, 163.

54 *Borsos Péter = Hét kövér esztendő*, 397–401.

55 Érdekes egybeesés demonstrálja az apa és a tanár-szerep érintkezését. Így jellemzi Kosztolányi egykori tanítója kisszerűségét: „A marhahúst többször egymás után megszagoltatta, a kenyeret is, a sőt és a paprikát is. Általában mindent megszagolt.” *Borsos Péter = Hét kövér esztendő*, 400. De ezt írja

apjáról is: „kétségbeesve, dühöngve keltem föl az asztaltól, mikor észrevettem, hogy modoros szokása szerint kissé megszagolja a húst, [...]” *Házi dolgozat = Hét kövér esztendő*, 124, 126.

56 SÖTÉR, 1966, 139.

57 KOSZTOLÁNYI, XIII, Délmagyarország, 1917.05.20. Megjelent még előszóként az *Éjjél* című antológiához. = *Füst*, 400–401. Lásd még: „Manapság, mikor a »tudattalan«-ról úgy beszélnek, mint egy közismert mozi-színészről, [...]” *A talált pénz = Hét kövér esztendő*, 344; *Különös kőzjáték*, Új Idők, 1929.03.17. = *Színházi esték II.*, 154; *William Shakespeare, A Hét*, 1916.05.14. = *Ércnél maradóbb*, 17.

58 *A véletlen*, Pesti Hírlap, 1923.05.06. = *Hattyú*, 150–152.

59 „Az elfojtás azonban csak előfeltétele a tünetképződésnek. Tudjuk, hogy a tünet pótlása valaminek, amit az elfojtás meggátolt.” FREUD, 1986, 244. Az elfojtás különben a freudi elmélet egyik kulcsfogalma, A mindennapi élet pszichopatológiájának már a 3. lapján bevezeti, méghozzá meghatározás nélkül, annyira magától értetődőnek tartja.

60 FREUD, 1904, 132, 136–137.

61 Galsai a gyermek előérzete kapcsán említi ugyanezt a szorongásból fakadó hallgatást. (GALSAI, 1980, 7.)

62 „...ki közöttük különben is csak az »ő« volt. Nevét sohasem ejtették ki.” *Pacsirta*, 23.

63 KISS F., 1979, 432.

64 Kosztolányi a természet közönyének átélésére is kaphatott ösztönzést Freudtól, aki ezt az emberiség egyik alapvető élményének tartja, s ezzel magyarázza a vallásra irányuló lelki szükségletet. A szkeptikus és kifejezetten önkínzó módon ateista Kosztolányit nyilván mélyen megérintették az ilyen mondatok: „...a természet [...] megöl minket, hidegen, kegyetlenül, részvét nélkül, lehetőleg éppen akkor, amikor boldogok vagyunk.” (FREUD, 1945, 26.)

65 Kosztolányi láthatólag ebben a részletben használta fel korábbi személyes élményét, amikor egy uszodában tanúja volt egy vízi balesetnek. Erről *Az úszó halála* című tárcában számol be, amely vélhetőleg egy ténylegesen megtörtént eset leírása. Fel tűnnek a közös részletek: az áldozat egyik

barátja „Hunyorogva nézett szét...”, egy másik körülfutja a medencét, majd „visszatér oda, ahonnan indult”, a parton fekvő fiúból kirázzák a vizet, az úszómester két karját tornáztatja, az egész fél óra alatt játszódik le (negyed 12-től háromnegyedig). A fő hasonlóság azonban a közöny – a természeté és a mentőorvosé egyaránt: „A halál nem hagy semmi nyomot sem göröngyön, sem hullámon, s az élet tovább megy, tovább úszik. Egy mentőorvos ment el utolsónak.

– Meghalt? – kérdeztem tőle.

– Meg – felelt röviden, mint aki mestersege folytán gyakran kimondja ezt a visszavonhatatlan ígékötőt, s ujjait sapkája ellenzőjéhez emelte.” *Az úszó halála*, Pesti Hírlap, 1922.06.04. = *Hattyú*, 68–70.

66 *Pacsirta*, 145.

67 A kereszthalál hagyományos ábrázolásában a lecsüggesztett fő dominál, vannak azonban nevezetes kivételek is. Ilyen például Munkácsy 1884-es *Golgotája*, melyen Krisztus az égbe tekint, „hátraszegett fővel”.

68 TERTULLIANUS, *Apologeticum* XXX., 4. 118.

69 TERTULLIANUS, *De oratione* XIV., 1. 195. Lásd még: XVII., 1. 196.

70 Megjegyzem, az evangéliumok a szenvedéstörténetben nem emlitenek szögeket, amelyekkel Jézust a keresztfára erősítették volna. A hagyomány hitetlen Tamás szavain alapszik: „Hacsak nem látom kezén a szegek nyomát, ha nem helyezem ujjamat a szegek helyére, és oldalába nem teszem a kezem, nem hiszem.” (Jn, 20: 25.) Természetesen nem is kétséges, hogy a szeg a köztudatban Jézus attribútuma, hogy Kosztolányinál feltétlenül az, arra véletlenségből írásos bizonyíték is adódik: „Én a keresztfáról álmodtam, a szegekről, a mártírok töviskoszorújáról, melyet vér aranyoz be.” *Mit álmodtál?*, Pesti Hírlap, 1916.09.17. = *Füst*, 327.

71 A szót a Kosztolányi életében megjelent valamennyi kiadás – tehát a Pesti Hírlapé és a *Tengerszem* mindkét lenyomata – k betűvel írva közli.

72 Kml, 285.

73 Goes festményének előterében három vörös szegfű látható, amelyek – Krisztus három szögén kívül – a szentháromságra is utalnak. A festő korában különben „nagel-

boem" ('szegvirág') volt a szegfű holland neve. (KOCH, 1964, 73–74.)

74 A mai olvasó, aki esetleg csak irodalmi élményként találkozott az evangéliumok szövegével, talán nincs tisztában ezzel a ténnyel. A szinoptikusok halálának időpontjaként egybehangzóan a kilencedik órát jelölik meg (Mt, 27, 45–50; Mk, 15, 21–37; Lk, 23, 44–46; illetve János csak az ítélet kimondásának idejét rögzíti, a hatodik órára (Jn, 19, 14). Az magából az Újszövetség szövegeiből is kiolvasható, hogy a korabeli zsidóság napkelteől napnyugtáig számította a napot, és tizenkét órára osztotta (Jn, 11, 9; illetve Csel, 2, 15), a 6. óra tehát a mi időszámításunk szerint dél, a 9. pedig délután három. Ugyanezt mondják természetesen a tudományos kommentárok is: „Jézust nagypénteken délből feszítették keresztre [...] három órai küzdelem után kiadta a lelkét” (Biblia, 1987, 1139; illetve HAAG, 1989, 846). Kosztolányi egyébként nyilván a hittanórákon ismerkedett meg a szenvedéstörténettel, a hittankönyvekben pedig mindig közlik a három órai időpontot (lásd Rmk, 1936, 30; illetve GÁSPÁR, 1938, 210), s a biztonság kedvéért még idézhetünk egy olyan Jézus-életrajzot is, a Renanét, melyet Kosztolányi bizonyára jól ismert: „A mi időbeosztásunk szerint körülbelül délután három óra lehetett, mikor Jézus kiszenvedett.” RENAN, 1946, 318.

75 TOLSZTOJ, *Anna Karenina*, IV/18. fejezet, 554.

76 Shakespeare IV. Henrikje kapcsán írja: „...a fiú ősi féltékenysége és be nem vallott gyűlölete az apa iránt szabadon kirobban [...]”. IV. Henrik király. *A Nemzeti Színház bemutatója*, Világ, 1916.10.12. = *Színházi esték I.*, 46.

77 FREUD, 1918, 141.

78 FREUD, 1938, 46–47.

79 FREUD, 1986, 136, 128. A ház az emberi test jelképe (131).

80 Az orr és a belőle kifújó váladék ilyen értelmű jelentésére a népi kultúrában lásd BERNÁTH, 1986, 141.

81 Már a középkori hermeneutika megkülönböztette a szó szerinti (verbális) értelmezés „alapzatát” a szellemi „felépítménytől”. (OHLY, 1986, 231–232; 240–241.) Ezt az interpretációs elméletet először Dante alkal-

mazta profán szövegekre (DANTE, 1965, 185–186.)

82 Jól jellemzi a finomszerkezetet Vass Éva az *Édes Anna* „effektusairól és utalásairól” írván, „amelyek a szöveg háttérben jelennek meg, egy-egy szöveghelyet az információk több rétegével töltöttek meg, a szöveget különböző jelentéstartalmakkal és impressziókkal gazdagítják.” VASS É., 1981, 139.

83 A legismertebb ezek közül Ingardené, aki négy réteget különböztet meg: a hangzás, a jelentés, az ábrázolt világ és a szemléletesség rétegeit, melyek közül a második inkább a durvaszerkezet, a többi a finomszerkezet körébe helyezhető el (INGARDEN, 1940). Szegedy-Maszák Mihály a stilizáltság, az idő- és térbeliség, a nézőpont és az értékszerkezet, világkép rétegeiről beszél. (SZEGEDY-MASZÁK, 1980.)

84 Ezt a jelenséget nevezi Török Gábor „olvasási utasítás”-nak. (TÖRÖK, 1974, 33.)

85 *Kip-kop*, A Hét, 1917.01.14. = *Füst*, 366.

86 „Nem hiszem, hogy bármely olyan esemény, melynek létrejöttében lelki életemnek nem volt része, valami rejtett dolgot tudhat velem a valóság eljövendő alakulása felől; ezzel szemben hiszem, hogy saját lelki működésemmel valamely nem szándékos megnyilvánulása igenis felfedhet előttem valami rejtett dolgot, ami azonban megint csak lelki életemet illeti; hiszek ugyan a külső (reális) véletlenben, de nem hiszek a belső (lelki) véletlenségben.” FREUD, 1994, 201–202.

87 Kml, 1986, 21–24, 80.

88 LAZAREV, 1979, 121–122.

89 Én, 4: 12, 15.

90 Kml, 1986, 80.

91 FREUD, 1986, 130.

92 Maga Kosztolányi például így ír erről: „Herbert Spencer, Bergson közvetve, a levegőn át elérkezett a főpincérhez, a liftes fiúhoz is.” *Ignotus*, Nyugat, 1924.12.01. = *Egy ég alatt*, 119.

93 TANDORI, 1981, 84.

94 PÁL, 1986, 4–5.

95 Ezúton köszönöm meg ötleteiket, megfigyeléseiket, értelmezési javaslataikat volt tanítványaimnak: Dózsa Andreának, Harcos Bálintnak, Hegyi Katalinnak, Palya Beátának és Tarczy Dorottyanak, továbbá kollégámnak, Kotzián Tamásnak.

Felhasznált irodalom

- A keresztény művészet lexikona*, Corvina, Bp., 1986. (Kml)
- A rejtőző Kosztolányi*, szerk. MÉCS Lászlóné, Tankönyvkiadó, Bp., 1977, 38–48.
- ADLER, Alfred, *Emberismeret. Gyakorlati individuálpszichológia*. Rekord, Bp., 1937.
- ADLER, Alfred, *Über den nervösen Character. Grundzüge einer vergleichenden individualpsychologie und psychotherapie*. Verlag von J. F. Bergman, Wiesbaden, 1912.
- BARÁTH Ferenc, *Kosztolányi Dezső*, Pannonia Könyvnyomda, Zalaegerszeg, 1938.
- CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, 1. kötet, Athenaeum, Pest, 1862.
- DANTE, Alighieri, *Vendégség = Dante Alighieri Összes Művei*, Magyar Helikon, Bp., 1965.
- FÖLDI Mihály, *Kosztolányi Dezső regényei*, Nyugat, 1927, II, 170–185.
- FREUD, Sigmund, *A mindennapi élet pszichopatológiája* (1904), Cserépfalvi, Bp., 1994.
- FREUD, Sigmund, *A pszichoanalízis foglalatja* (1938) = *Esszék*, Gondolat, Bp., 1982, 407–474.
- FREUD, Sigmund, *Bevezetés a pszichoanalízisbe* (1915–1917), Gondolat, Bp., 1986.
- FREUD, Sigmund, *Egy illúzió jövője*, Bibliotheka, Bp., 1945.
- FREUD, Sigmund, *Totem és tabu*, Dick Manó, Bp., é. n. (1918)
- GALSAI Pongrácz, *Kettő és még egy. Kosztolányi: Színes tintákról álmodom*, Filmvilág, 1980, 9. 6–7.
- GYERGYAI Albert, *A stílusa*, Nyugat, 1936, II, 438–443.
- IGNOTUS Pál, *Kosztolányi Dezső*, Szép Szó, 1936, III. k., 2. f. 97–111.
- INGARDEN, Roman, *Az irodalmi alkotás kétdimenziós szerkezete* (1940) = *Strukturalizmus II.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa, é. n. Modern Könyvtár 208., 27–40.
- JUHÁSZ Tamás, *Kosztolányi novellatípusai = Számadás*, szerk. FRÁTER Zoltán, ELTE, Bp., 1985, 132–145.
- KIRÁLY György, *Kosztolányi novellái [Béla, a buta. – Rossz orvos.]*, Nyugat, 1921, 237–238 = *A filológus kalandozásai*, Szépirodalmi, Bp., 1980, 299–300.
- KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Bp., 1986.
- KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai, Bp., 1979. Irodalomtörténeti Könyvtár, 34.
- KISS Ferenc, *Kosztolányi Dezső = A magyar irodalom története V. (1905-től 1919-ig)*, Akadémiai, Bp., 1965, 306–333.
- KISS Ferenc, *Kosztolányi Dezső = Magyar Irodalmi Lexikon*, Akadémiai, Bp., 1963, I., 678–684.
- KOCH, Robert A., *Flower Symbolism of the Portinari Altar*, The Art Bulletin, New York, 1964, Vol. XVI. no. 1.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *A léggömb elröpül* (Kosztolányi Dezső összes novellái I.), Szépirodalmi, Bp., 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bölcsőtől a koporsóig*, Szépirodalmi, Bp., 1987.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Szépirodalmi, Bp., 1977.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Én, te, ő*, Szépirodalmi, Bp., 1973.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbbr*, Szépirodalmi, Bp., 1975.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, Szépirodalmi, Bp., 1970.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú*, Szépirodalmi, Bp., 1972.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hét kövér esztendő* (Kosztolányi Dezső összes novellái III.), Szépirodalmi, Bp., 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló 1933–1934*, Múzsák K. és Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1985.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta, Aranysárkány*, Szépirodalmi, Bp., 1961.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I–II.*, Szépirodalmi, Bp., 1978.

- KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, 1938.
- Latin nyelvtan és szótár* (Szilasi Móricz), Bp., 1887.
- Latin nyelvtan gymnasiumok számára* (Szamosi János), Bp., 1902.
- Latin nyelvtan* (Dr. Csengery János), Lampel kk., Bp., 1896.
- Latin nyelvtan* (Dr. Reibner Márton), Bp., 1926.
- Latin nyelvtan* (Ferdinand Schultz), Lampel kk., Bp., 1898.
- Latin nyelvtan* (Jámbor–Kelemen), Szent István Társulat, Bp., 1932.
- Latin nyelvtan* (Molnár Ervin), Esztergom, 1922.
- LAZAREV, Viktor, *Bizánci festészet*, Magyar Helikon, Bp., 1979.
- LENGYEL Balázs, *Elemi szerkezetek Kosztolányi prózájában*, Kritika, 1985, 7, 12–14. Lásd még = *A rejtőző Kosztolányi*, 38–48.
- NÉMETH László, *Kosztolányi Dezső* (1928) = *Két nemzedék*, Bp., 1970, 108–116.
- OHLY, Friedrich, *A szavak szellemi jelentése a középkorban* = *Az ikonológia elmélete* 1., szerk. PÁL József, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1986, 229–265.
- PÁL József, *Ikonológia, mint összehasonlító irodalomtudományi diszciplína* = *Az ikonológia elmélete* I., 3–9.
- POSZLER György, *A homo ludens hősiessége. Öt vonás Kosztolányi arcképéhez*, Jelenkor, 1985, 5, 465–470. = *A rejtőző Kosztolányi*, 38–48.
- RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*, Gondolat, Bp., 1977.
- SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly kk., Bp., 1937.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Tengerszem*, Nyugat, 1936, I, 463–465.
- SÓTÉR István, *Kosztolányi Dezső*, Kritika, 1965, 4. = *Tisztuló tükrök*, Bp., Gondolat, 1966, 131–146.
- SZABÓ Zoltán, *Kosztolányi Dezső: Fürdés* = *Szövegnyelvészet és stilisztika*, Tankönyvkiadó, Bp., 1988, 291–308.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő szövegek rétegei* = *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései*. Narratológiai tanulmányok, szerk. KANYÓ Zoltán, Studia Poetica 1. Szeged, 1980, 340–357.
- SZEGZÁRDY-CSENGERY József, *Kosztolányi Dezső*, Szeged, 1938.
- TANDORI Dezső, *A kiolvashatatlan Kosztolányi*, Új Írás, 1981, 5, 84–90.
- TERTULLIANUS, *Apologeticum* = *Tertullianus művei*, Szent István Társulat, Bp., 1986, Ókeresztény írók 12. 61–149.
- TERTULLIANUS, *Az imádságról* = *Tertullianus művei*, 187–205.
- TÖRÖK Gábor, *Költői rébuszok*, Magvető, Bp., 1974.
- VASS Éva, *Effektusok és utalások Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényében*. Tanulmányok 14. Az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének kiadványa, Újvidék, 1981, 131–139.

Levelek Székely Jánostól

Úgy is mondhatnám: dokumentumanyag sorsunk drámájából. Története: egy név nélküli, feladó nélküli kézirat, rejtetten, titkos célzásokkal elküldött levelek, melyek elmondják, a kétfelőli elnyomás idején milyen veszedelmeken keresztül tudtunk érintkezni egymással, erdélyi és magyarországi magyarok. S ha tudtunk, mennyi össze-vissza beszéddel, rejtjeles célzással kellett kimondanunk azt, amit mégis el akartunk mondani.

Hogy világos legyen: például az Újhold-Évkönyv számára, melynek szerkesztője voltam, kaptam egy anonim kéziratot, melyről még azt sem lehetett tudni, honnan érkezett. Feladó csupán: a magyar külügyminisztérium. Címe: *A másik torony*.

Kinyomozni, hogy ki küldte, majd azt, hogy a regényt egyáltalában ki lehet-e adni, az író nevével-e (nem lehetett), erről szólnak a levelek. Írni pedig úgy írtunk a regényről: „Ha túl meleg nektek a szövet, bele ne nyírjatok.”

Még csak annyit: Székely Jánossal személyesen sohasem találkoztam. Levelezésünk a *Caligula helytartója* című dráma TV-bemutatása után kezdődött.

*

Kapcsolatot kezdeményező levelém Székely Jánoshoz még az első Újhold-Évkönyv megjelenése (1986) előtt.

1985. dec. 30.

Kedves Székely János,

személyes ismeretség hiányában, de munkásságod, drámáid ismeretében szeretnék tőled kéziratot kérni. Mivel sejtelmünk sincs arról, hogy mennyire vagy tájékozott az itteni irodalmi életben, néhány szóval vázolólok, hogy kik vagyunk, és milyen publikációs célból kérjük a kéziratot. A levél írója valaha rég, 1946 és 48 között, az Újhold című szépirodalmi folyóiratot szerkesztette. Aztán a személyi kultusz idején barátaival együtt (Mándy, Pilinszky, Kálnoky, Jékely, Ottlik, Szabó Magda stb.) nem vett részt az irodalmi életben. Ma más a helyzet. Lehetőséget kaptunk arra, hogy félévenként a Magvető által megjelentetendő évkönyvet csináljunk. Ennek az Újhold-Évkönyvnek az első száma tavasszal, könyvhéten jelenik meg, 30 íven, 500 oldalon. Nemes Nagy Ágnessal és Lakatos Istvánnal együtt szerkesztettem. Az említetteken kívül szerepelnek benne természetesen nemcsak régi újholdasok, hanem Szentkuthy Miklóstól és Határ Győzőtől kezdve más, és náluk fiatalabbak, prózaírók és költők is, Esterházy Pétertől és Lengyel Pétertől egészen fiatal tehet-

ségekig. Szóval elég széles összefogás ez. És érték szempontjából más fórumoktól bizonyos függetlenséggel elkülönő...

Mindezeket azért írtam meg, hogy újból megkérhessem, nem volna-e kedved folyóiratszerű antológiánkban szerepelni? Tudnál-e nekünk kéziratot, drámát vagy drámarészletet adni. (Persze, más műfaj is lehet.) A következő számot 1986 márciusában zárjuk és az év karácsonyán jelenik meg. Hogy az írás Romániában már megjelent, lényegében nem akadály, ha csak példányait az úgynevezett közös kiadás-sal át nem hozták...

Megkérnélek, hogy döntésedtől függetlenül is, röviden jelezd, hogy megkaptad-e leveletem.

Válaszod elé nagy várakozással tekint és barátsággal üdvözlő:

Cím: Budapest, I. Naphegy utca 28. H-1016

Lengyel Balázs

*

SZÉKELY JÁNOS LEVELEI

1986. II. 19.

Kedves Lengyel Balázs!

(Idősebb létedre jogosan letegeztél, hát engedd meg, hogy fiatalabb létemre visszategezzelek, tehát:)

Kedves Balázs, csak nem hitted komolyan, hogy szükséged van bemutatkozásra?! Én Grönlandon élek igit, s azon belül is külön barlangokban, mint a medve (az orrszarvú magánya erdejében), de azért az Újholdról meg Lengyel Balázsról tudok valamiképp! Kritikádat is olvasom olykor, amikor eljutnak hozzám, s arra a meggyőződésre jutottam, hogy egyike vagy a keveseknek, akik csakugyan tudják, miről van szó a modern (a mai) költészetben. Ezt Nemes Nagy Ágnesről is elmondhatom, akinek esszéit szintén nagy élvezettel olvastam, s akinek, kérlek add át szerető üdvözlőleveletemet. Mellesleg mondd meg neki, hogy a *Boldog szomorú dal* genetikus kapcsolatban van Schiller versével (*A költő osztályrésze*), tulajdonképpen válasz; reflexió arra, és enélkül a felismerés nélkül egyáltalán nem értelmezhető. „Itthon vagyok itt, e világban / S már nem vagyok otthon az égben.”

Szóval jól tudom, hogy vagy, kedves Balázs, és örülök, hogy megint fórum áll rendelkezésedre. Csak azt nem tudom, mit mondjak részvételemről. Két kéziratom van ugyan, de reménytelen, újat pedig nem tudok írni, három éve semmit sem írtam, nem tudok odafigyelni az írásra, márpedig az akkor sem biztos, hogy sikerül, ha teljes mivoltoddal odafigyelsz, hát még, ha erre is képtelen vagy! Három teljes éve a fiam miatt kínlódom, őrlődöm, akivel a következő történt: Országos elsőnek végzett a Képzőművészeti Akadémián; elfogult apai megítélésem szerint nagy tehetségű, eredeti, nonfiguratív szobrász. Megházasodott itthon, de a felesége önagysága egyévi házasság után kiszökött Olaszországba, most ott hegedül kitűnő fizetéssel, a firenzei operaházban. Három kerek évig kéthetenként telefonált haza a fiamnak, hogy menjen utána, ez három év múltán sikerült is, de amikor a fiam megérkezett Firenzébe, menyemasszony be sem fogadta. Most a fiam faluhelyen egy kőfaragóműhelyben végez napszámos munkát, alig él meg, lejárt a (honpolgárság nélküli) útlevele, lejárt

az ott-tartózkodási engedélye, mondhatni csapdába esett. Hát ez a sztori foglalkoztat engem jó három éve, úgyhogy odafigyelni sem tudok semmi egyébire. Ha valaki, egy képzelt személy, segíteni akarna rajtam, ha fontos volna valakinek, hogy még csinálni tudjak valamit (talán még tudnék), annak a fiamon kellene előbb segítenie. Ezt hónapok óta sikoltozom, végigleveleztem ebben az ügyben a fél világot, és hinnéd-e, kedves Balázs, az égvilágon senki sem mozdította meg az ujját, úgyhogy ráadásul már önbizalmi és bizalmi válságba is jutottam.

Láthatod saját szemeddel, hogy most már csakis erről tudok írni-beszélni; nem megy az írás, sehogyan sem megy. Belerokkantam az ügybe. Azon gondolkodom, hogyan tehetnék eleget mégis megtisztelő kérésednek, és a következő konklúzióra jutottam.

Megjelent tavaly egy esszékötetem, *A mítosz értelme*, de ezt a címet a kiadó adta, eredeti címe: *A romantikus állat*. Nem tudok róla, hogy ez a könyv átment volna hozzátok is, (de tévedhettek).

Ebben a könyvben van két írás, amelyet jobbnak, eredetibbnek érzek: az *Enkidu mítosza* és a *Még egyszer Enkiduról*. Kedves Balázs, ha a könyvet tényleg nem árulják ott, nálatok, és ha Ti megleégsztek megjelent munkával is, akkor talán valamelyiket beválaszthatnátok Újhold-Évkönyvetekbe. Ezt tudom mondani, ajánlani, egyebet semmit, mert nincsen, mert nincsen, mert nincsen.

Balázs kedves, jó megjelenést, sikert kívánok Évkönyveteknek, s nektek magatoknak is: mindent, amit kívántok magatoknak. Azonban, ha volna bármiféle olasz kapcsolatod, valamiféle befolyásod alapítványokban, ösztöndíjakban, kérlek, ne mulaszt el értesíteni róla, mert két nyomorult emberen segíthetnél vele egyetlen csapásra.

Gondolom, máris elborzadtál a szóözőn miatt, amit leveledre válaszul küldök, légy emberséges, megértő, és nézd el nekem.

Szeretettel üdvözl Téged és mindenkit, akit szeretsz
Székely János

Mahely, 1986. II. 19.

Le kellene másolnom ezt a levelet szépen, kalligrafikusan – erre sincs már türelmem. „...aki szeret, annak jó lesz így is.” Bocsáss meg.

*

1986. V. 18.

Ó istenem, kedves Balázs,

szegény Hubay Miklóst én már annyit zaklattam, hogy szinte menekül előlem; legutóbb randevúzott a fiammal Firenzében, s megígérte, hogy beszámol a találkozásról, de azt is hiába vártam. Már a kiutazásban is segített, gondolom, azóta torkig van velünk, emlékezni sem szeret erre az ügyre. Éppígy a többiek is. Elmondom, Balázs, mi lett az én gőgömből – hiszen még kéziratot sem küldtem kérés nélkül sehová! És most végigkoldulom a fél Európát, és még csak foganatja sincs a könyörgésemnek!... Ha eszedbe jut valaki barát, jó ismerős, egyéb kapcsolat, aki segíthetne rajta, szépen kérlek, kérjétek meg erre, nehogy máris késő legyen.

Tovább, sorrendben, ahogy leveledben következnek a dolgok. Egyetérték azzal, hogy az Enkidu-esszét (akár az egyiket, akár mindkettőt) újraközöljétek az antoló-

giában – már ha titeket ez (az újraközlés) nem kompromittál. Minthogy itt könyv alakban jelent meg a szöveg, talán még engedélyt sem kell szerezní rá a Kriteriontól, de holnap ezt még megkérdezem a bukaresti szerkesztőségtől telefonon. Meglátom, mit mondanak, s mindjárt meg is írom (addig nem teszem postára ezt a levelet).

Azzal is szívesen egyetértek, hogy a *Caligula helytartóját* betedd a készülő kötetbe, csak azt sajnálom, hogy nem javíthatom ki benne a súlyos vers- és értelemzavaró sajtóhibákat. Nem tudom, nem küldhetnék-e egy listát ezekről, ha majd aktuális lesz a dolog. Ne légy rest, kérlek, írd meg majd, ha tényleg aktuális lesz. Mégiscsak kár volna, hogy szelídnek helyett szelindeket kelljen olvasniuk a gyerekeknek.

Könyveket átvenni itt, a vámnál, nagyon bajos. Jobb lenne kézből. Nagyon kíváncsi vagyok rájuk, előre örülök és köszönöm. Kívánok nektek jó munkakedvet, értelmes, eredményes munkát, és mindent, amit ti is kívántok magatoknak.

Szeretettel, barátsággal ölel
Székely János

Most kérdeztem meg Domokos Gézáttól, a Kriterion igazgatójától, mik az újraközlés feltételei. Azt mondja, hogy megjelent könyvből bármit át lehet venni, engedély sem kell hozzá, jelölni sem muszáj, hogy honnét való az írás – eszerint tetszésedre van bízva, miképpen jártok el. Örülök ennek. Ölel

Sz. J.

*

(Postai levelezőlap)

VI. 18.

Balázs, kedves Balázs!

Abból ítélve, hogy a rádióban recenziót hallottam róla, nálatok is forgalmazzák már kis könyvemet. Erre szeretnék figyelemztetni. Kapható könyvből átvett írást aligha vállal az Újhold – én semmi esetre sem tenném. Nem tudom, most már mit csináljak; régi verseim vannak (a 60-as évekből), de ezek már nem tetszenek eléggé. Nem baj, Balázs, hátha rendbe jön valahogy a fiam dolga, s én ismét produkálni tudok majd valamit.

Barátsággal, szeretettel
Sz. János

• *

Vásárhely, 1986. VIII. 9.

Kedves Balázs!

Azt írod leveledben, hogy „merő önzésből” próbáltál segíteni rajtam. Mondatod nagy lelki udvariasságról árulkodik, miközben persze csöppentett igazság; magam is régóta vallom, hogy az önző szeretet az igazi. (Az igazán megbízható.)

Csakhogy most mégsem hiszek neked. Ezer mód kínálkoznék arra, hogy kategorikusabban szolgálj ki önzésedet, mintha megpróbálnál segíteni valamely távoli nyomorulton. Ráadásul nem is biztos, hogy segíteni tudsz. A kedves fiam csaknem egy éve tengődik már Olaszországban, miután a hites felesége maga után hívta, de

aztán be sem fogadta. Jelenlegi helyzete: nagy nehezen beszerzett ideiglenes, hontalan olasz útlevele van (Apolide), amely talán fél évig érvényes. Viszont munkája nincs, csak nagyon ritkán, alkalmoszerűen, így rendszeresen éheznek, ha ugyan éhen nem halt már azóta, hogy utoljára beszéltem vele. Nincs pénze levelezni, telefonálni, nem is szólva arról, hogy elmenekülni sincs pénze. Pedig hát az lenne az egyetlen kiút: elmenekülni hozzátok; akadémiai végzettségével nálatok talán nem halna éhen.

Segíteni rajta többféleképpen lehetne:

1. Az volna a legjobb, ha állandó munkát, állást vagy megrendelést kapna, szóval, ha meg tudna ott élni. De hát erre a munkanélküliek Olaszországában kevés a remény – talán még Santarcangeli professzor befolyása sem volna hozzá elegendő. A fiamnak mindenesetre ez volna szíve szerint.

2. Ideiglenesen az is megtenné, ha valamilyen ösztöndíjat, alapítványt, effélét lehetne szerezni neki. Erről jut eszembe: nem vagy te ismeretségben Vészi Endrével? Hiszen ha jól tudom, együtt indultatok. Hónapokkal ezelőtt gyönyörű kérvényt és kétségbeesett levelet küldtem neki, mert úgy tudom, ő a Soros Alapítvány irodalmi referense. Nem tudnál szólítani Vészinek, hogy méltassa legalább válaszra a leveletem? (Ha tényleg segíteni tudna, az volna persze a legjobb.) Jaj, te Balázs, ha sejtened, hányan hagyták így válasz nélkül a könyörgéseimet! Roppant önérzetem kellett volna legyen, hogy mindezt kibírja!

3. Végül az alkalmi segély (rusnyább nevén: pénz) is segítene rajta, hogy legalább elmenekülhessen hozzátok. Nem tudom pontosan, hogyan áll most az ügye; azt üzenték nekem, hogy el van intézve a befogadása, de látom, a dolog mégsem megy – talán a pénzhiány miatt. Az a baj, hogy lassan már a kapcsolatot is elvesztettük (nincs pénze telefonálni), s így már-már felmérni sem tudom a helyzetét. Félek, rosszabb, mint hinném. Rémlátomásom: éhesen, betegen fekszik az útszélen, valahol Olaszországban, s én nem tudok rajta segíteni. Efféle rémlátomásaim olykor már igazaknak bizonyultak.

Hát ezek volnának a segítség lehetséges módjai, kedves Balázs. Ha valamely módon segíteni tudsz, kérlek, ne mulasd el, tedd meg „önzésből”, a kedvemért. Lehetséges, hogy amikor kiköt nálatok, többet is tudok majd segíteni, de hát ez még nem aktuális.

Énnekem számtalan témám volna, több hosszú munkám is teljesen kész a fejemben, csak hát nem tudok nekilátni a kivitelezésnek: nem tudok egész lélekkel odafigyelni. Mondani szoktam: ha az ember teljes mivoltával odafigyel, még akkor sem biztos, hogy sikerül valami, de ha oda sem figyel: biztosan nem sikerül. Évtizedekkel előbb kitaláltam egy korszerű műfajt, az „elgondolt” drámát, regényt, verset – kreatív mozzanat ebben is ugyanaz, mint a valódiban, nagy előnye viszont, hogy nem kell leírni. Nagy szorgalommal művelem azóta is új műfajomat, gyakran gondolom magamban: ni, ebből is milyen jó verset, novellát lehetne írni, azután szépen elfelejtem (mert ami nincsen végleges, érvényes formában, az bizony feledhető). Arra talán jó a dolog, hogy ébren tartja témafelismerő készségemet. Foglalmaim szerint ez (a témafelismerés) az irodalomban a legfontosabb. Olvastam régebben Németh László drámáit, s főcsóválva konstatáltam, hogy csak egyetlenegyben (a *Galileiben*) ismert fel valódi témát, önmagánál többet mondó, jelképes értelmű cselekményt; a többi afféle dialogizált esszé: drámai érvénye nincsen.

No, persze a témafelismerés mellett a kivitelezés készsége is elengedhetetlen – és ez az, ami most belőlem hiányzik. Elgondolom: vajon ha elrendeződne valahogy a fiam dolga, megint visszatérne belém az az elszánt fegyelem és koncentrálóképeség, ami valaha megvolt? Nem biztos. Lhet, hogy csak áltatom magamat ezzel.

Szeretettel ölel téged, és mindenkit, akit szeretsz

Székely János

Vásárhely, 1986. VIII. 9.

Szükség esetére ideírom a fiam címét: Székely János Jenő

55045 Pietrasanta, via Verzieri 30, Italia

(Paolo Santarcangelitől, az olasz, torinói egyetemi tanártól és ismert írótól, aki elég szoros kapcsolatot tartott velünk, kértem, hogy Székely János Jenőt keresse fel és legyen segítségére. Fel is kereste János Jenőt, de – íróként – művészeti ösztöndíjat nem tudhatott neki szerezni. Egyedül ahhoz kérte a segítségét.)

*

1986. IX. 14.

Nagyon igazad van, kedves Balázs,

nehéz nekünk a fiaink helyett verekedni, de hát kénytelenek vagyunk azt tenni mindaddig, amíg szeretjük őket. Márpedig én nagyon szeretem a fiamat, úgy érzem, mintha átadtam volna neki egy stafétabotot, amelyet én is úgy kaptam valakitől – és persze mélyen érdekel a sorsa, mondhatni érdekelt vagyok abban, hogy ő is továbbadhassa. Balázs kedves, komolyan mondom, ez a fiú többet ér nálam; mély és korszerű szobrászatot művel, emberi viszonylatokat modellál plasztikai formák viszonylataival – most is Olaszországban, mély nyomorában, három szobrot csinált, hihetetlen gazdagságú viszonylatrendszer jelenik meg mindegyiken; a saját sorsát jeleníti meg bennük – és persze általában az emberi sorsot. Ezért esem kétségbe és verekednék a sorsa miatt, amíg csak tudok, hiszen értsd meg: nincsen nálam, nála van már a stafétabot! Tisztára örült a világ, hogy egy ilyen kapacitású fiatal művészt nyomorogni, kallódni hagy, úgyszólván nem is tudhatja „kihozni” magából mindazt, amire képes. Látod, már én is a „világgal” perlekedem, biztos jele a neuraszténiának, hiszen nagyon jól tudjuk, a „világ” ilyen.

Nem tudom, mit szóljak Santarcangelit tanácsához, ilyen tanácsot mástól is ezerszám kaptam, és egyik sem vált be. [...]

Azt írtad, Vészi nem olyan ember, hogy válasz nélkül hagyja a leveletem – no hát éppen azt tette. Pihá, hányszor, de hányszor alázkodtam meg hasztalanul! Ha azt akarod, Balázs, hogy bármi csekély presztízsed legyen, sose kérj senkitől, semmit. Köszönöm rámgondolásodat, kedvességedet, segítőkészségedet, és kérlek, ne haragudj rám.

Szeretettel ölel

Székely János

*

Vásárhely, 1986. X. 15.

Drága Balázs!

Kedves és biztató leveled minden sorából kihallatszik a csendes könyörgés: jaj, János, ne kényszeríts arra, hogy Santarcangeli könyvről kritikát írjak! Csakhogy rossztól kéred, a kerek világon egyedül én vagyok az, aki nem adhat ilyen felmentést: alapvető érzelmi érdekem (reményem) fűződik hozzá. Különben is, produkálnánk-e még bármit, ha a körülményeink nem kényszerítenének? Írtam én régebben két sort, az volt benne, hogy élni sem tudnánk, boldogok sem lehetnénk soha anélkül. Bonyolult kényszerűségek láncolata – íme, az emberélet egy lehetséges definíciója – látod, milyen okos vagyok, mihelyt rá akarlak kényszeríteni valamire?! Kedves, kedves Balázs, ha eredményt remélsz tőle, mégis írd meg azt a kritikát, hiszen bármiről szól, az a Te írásod lesz, az életműved is gyarapszik tőle.

Ismerős nálatok az a kifejezés, hogy a fájdalom „elsasul”? Így vagyok én most: elsasultam, belesasultam (tehetetlenné zsibbadtam) az aggodalomba. Felhív olykor a fiam – olyan következtetlenül, zavarosan beszél, jaj Istenem! Régen át kellett volna telepednie hozzátok, de nem képes rá, halogatja, tétovázik, nekem pedig süll le az orcámról a bőr azok előtt, akik kérésemre betelepdedési engedélyt szereztek neki. Attól lehet tartani, hogy végül be is záródik ez a kiútja. Lelke legmélyén nyilván ott szeretne maradni Olaszországban (hogy ne kelljen beismernie vereségét), hát ebben tudna Santarcangeli esetleg segíteni. Tedd meg, Balázs kedves, amit tehetsz, hátha még olyan idők is jönnek, amikor te is rákényszeríthetsz majd valamire. Mert most el vagyok sasulva, próbálok olykor valamit írni, de minden a színvonalam alatt marad, semmi sem megy.

Szeretettel öllelek, kérlek, ne haragudj rám.
Székely János

*

(Postai levelezőlap, keltezetlen)

Kedves Balázs,

köszönöm az illusztrált üdvözetet, megvagyok, mihez hasonlót mindenkinek szívből kívánok. Az újság az, hogy nyugdíjba mentem. A kedves fiam azóta már ott is van nálatok, szükség esetén tudnátok-e rajta segíteni? Mindnyájatokat szeretettel üdv.

Székely János

*

(Postai levelezőlap)

1989. VIII. 27.

Kedves Balázs!

Bocsánatot kérek tőled a fiamért, a fiam nevében. Képzeld, mi történt vele. Áttelepedett Székesfehérvárra, ahol lakást és munkát ígértek neki. Az ígért lakás nincs kész (talán már nem is lesz), ahelyett egy ideiglenes lakást kapott – az is jó. De munkát semmit sem adtak, úgyhogy nincs ott miből megélnie. Éppen ezért gyorsan visszautazott Olaszországba, hátha kereshetne ott napszámosként annyit, amennyiből visz-

szahozhatná Amerikából a szobrait. Kb. karácsonyra számít hazatérni Magyarországra. Hát emiatt van ismét elkeseredve. És képzeld, közben befejeztem, megcsináltam a mórjaimat, csak nem adhatom ki a kezemből, amíg bizonyos Margit néni él. Segítsetek.

J.

Ő szobrásznak jobb, mint én írónak.

(A „mórjaimat” utalás a *Mórok* című, később megjelent drámájára, mely persze nem a mórok, hanem az erdélyi magyarság pusztulásáról szól.)

*

(Képes levelezőlap, keltezés nélkül)

Kedves Balázs!

Mindig sejtettem, hogy csavaros eszű ember lehetsz, de ez a fogalmazás minden várakozásomon tútesz. Hát persze, hogy átveheted, Balázs – mi másért került a kezedbe? A kedves fiam még mindig nyakig van a bajban, úgyszólván nem is tudunk róla. Nem segít senki. Sajnálni fogsz, ha belehalok? Mindnyájatokat ölel

János

(A név és postai címzett nélküli, csak dátummal jelzett [feladó: A Magyar Külügyminisztérium] fantasztikus regényről, *A másik torony*ről van itt szó. Megpróbáltam óvatosan, sok össze-vissza beszéddel kitapogatni, hogy valóban Székely János írta-e, bár stílusa, tematikája alapján nem volt kétségem, de a biztonság miatt kénytelen voltam egyértelmű igenlő választ kérni. Másfelől egy idő múlva, kérésemre Széles Klára személyesen beszélt vele, hogy vállalja-e névvel a regény elképesztően merész és veszélyes közlését, mely jelképesen a sztálinizmus esztelen szörnyűségét jeleníti meg, méghozzá kivételes írói erővel és szuggesztivitással. Hasonlóan, mint Orwell az *Allatfarmot*.)

*

(Képeslap, keltezés nélkül)

Kedves Balázs!

Kellemes ünnepet, boldog újévet mindnyájatoknak. Hallom, hogy a szöveget, amit szereztem, túl hosszúnak és talán túlságosan melegnek találjátok. Ne haragudj, kérek, most már nem tudok jobbat szerezni. Ha nem felel meg, le lehet mondani róla, megnyirbálni azonban kár. Ölel J.

(A „meleg szöveg” jelképe nem más, mint *A másik torony*, amely nemcsak a román viszonyok, hanem az egész sztálinizmus – újból hangsúlyoznom kell – orwelli képe. A „megnyirbálni azonban kár” arra vonatkozik, hogy kicsit hosszúnak tartottam a *Torony* részletes leírását, s megkérdeztem – áttételesen persze –, hogy nem kívánna-e valamelyest belőle rövidíteni.)

*

(Postai levelezőlap. Feladó: Varga Jánosné, Budapest, Békés Imre u. 60. 1162)

1988. XI. 17.

Kedves Balázs!

Bizonyára későn kapok észbe, de talán mégis jobb volna a Kenéz Lajos anagramma, a végén pedig helységnevé nélkül egyszerűen: (1983). Nem én vagyok szeszélyes, hanem a helyzet. Bocsánatodat kérve szeretettel ölel

Székely János

*

LENGYEL BALÁZS LEVELEI

Vasárnap, nov. 20.

Kedves János, most kaptam meg a Margit Kórházban leveledet. Gondolhatod, hogy engem is hosszan izgatott, hogy bajba ne sodorjalak. Ezért kérdeztem, hogy *névvel* vállalhatod-e. A szám írásoddal indul, nyomdában van. Egy ízben a Magyar Hírlapban, négy hónappal ezelőtt, említettem névvel, hogy ez lesz a szám nagy meglepetése. Mit csináljunk. A helységnevet hagyjuk, de közölhetjük-e író helyett X X X csillaggal is. A Kenéz Lajos anagramma kevésbé jó, de ahogyan akarod. Az Enkidu emlegetése alapján, ahogyan én is, más is kitalálja – csak nem bizonyíthatja az író. Adj sürgős utasítást, hogy mit akarsz, feleségemnek, Kerek Verának: 673.004. Este mindig otthon van. Ő majd intézkedik a Magvetőnél, de gyorsan. Én infarktussal vagyok itt. Legyünk óvatosak. A mű beszél önmagáért.

Szeretettel ölel

Lengyel Balázs

Kerek Vera, Bihari Mór u. 4. 1033

(Tíz nappal az infarktusom után írt levelem. Próbálom a sorok között kitapogatni, hogy vállalja-e és miként *A másik torony* közlését. Félttem, hogy bajt csinálok, és az író személye mégis kiderül. Nem küldtem el a levelet.)

*

Kedves János,

bánt, hogy olyan régóta nem írtam Neked, és semmi hírem Rólad. Az évkönyvet, 1987/1, melyben a Romániában megjelent tanulmányodat újraközzöltük, elküldtük címedre, a biztonság okáért két ízben is. Most már a hatodik évkönyvet szerkesztjük, s örülnék, ha felhívnád figyelmemet más, ott megjelent írásodra, vagy hivatalos úton kéziratot tudnál küldeni. Bár most eléggé el vagyok látva kézirattal, csak rengeteg a problémás. Tudom, hogy Te megértéssel hallgatod meg a szerkesztési bajokat, s csak azért merem elmondani, mi mindenért fő a fejem. Itt van mindjárt egy tanulmány Mesterházy Mártontól – nos, ezt a nevet, hogy Mesterházy, szerzőként nálunk szerepeltetni lehet-e? Itt van mindjárt egy 60 oldalas tanulmány irodalmunk egy nagy

* Mesterházy Lajos annak idején szélsőséges, ha tetszik, közismert agresszív kommunista író volt. Neve már elfelejtődött. Mesterházy Márton merőben más személy.

öregjétől az Eötvös Kollégiumról, de szétesik. Nos, vissza lehet-e adni egy köz-tiszteltetben álló embernek, 80 éves kora fölött egy nagy ambícióval írt kéziratot? Megint más: érkezett egy kézirat, de névtelen. Emlékszel, Illyés gondolata volt, hogy írjunk névtelenül, szerkesszünk úgy folyóiratot, mint a Times Literary Supplementja. Leadhatom-e ezt az írást, amely remekmű-gyanús (s jó hosszú, 99 oldal) a most szerkesztett évkönyv élén a szerzőt három csillaggal jelölve? És így tovább, sorolhat-nám. De önös dolog, hogy ha írok, akkor is csak saját bajaimról beszélek. Pedig, hidd el, olvasom írásaidat, most is kivettem a könyvtárból *A nyugati hadtest* című köny-vedet, mely annak idején a Magvetőnél jelent meg. Nem is tudtam róla, egy fiatal író hívta fel rá a figyelmemet, és beszélt róla elragadtatottan. Majd beszámolok olvas-mányélményemről. Még csak az ajánlást és a szigetről** szóló részt olvastam el.

Most még csak annyit: mi van a fiaddal? Megoldódtak-e a gondjai? S örülnék, ha legalább pár sorban beszámolnál, hogy mi van Veled. Hidd el, ha kézirattal kecseg-tetnél, azt megbeszélni, nem sajnálnám átugrani Hozzátok.

Baráti szeretettel üdvözöl
Lengyel Balázs

1987. nov. 14-én

(Újabb levél tizenkilenc nappal az infarktus után. Ez az egészségi állapot koránt-sem a józanság teteje. Megint csak nem mertem a leveletem elküldeni.)

*

(Karácsonyi képeslap, keltezés nélkül)

Kedves Balázs!

Kellemes ünnepeket, vidám új évet kívánok ismét mindnyájatoknak. Amiből kár nélkül el lehet venni, az persze nem tökéletes. A szövetre értem. Azt mondod, lennének ötleteid. Hát írd meg őket, kérlek, alcím szerint, hadd fontolom meg. Nekem is volt olyan benyomásom, hogy túl aprólékos, túl hosszú a vége felé. Antológiát egyet sem kaptam. BÚÉK

J.

(A szövet, amelynek hosszát mérlegeli, természetesen megint *A másik torony*.)

*

(Két, azonos szövegű, keltezés nélküli levelezőlap a román határral szomszédos, már magyar községből. Ismeretlen feladóval.)

1989. VI. 30.

Az isten szerelmére, töröljétek a korrektúráról nevemet és a marosvásárhelyi dátu-mozást.

J.

* Keresztury Dezsőre céloztam.

** A „sziget”: utalás *A másik torony*ra.

Kedves Balázs!

Szeretnék értesíteni, hogy szobrász fiam, akiről tudsz már (mert már írtam róla), Amerikából és Olaszországból jövet nemrég áttelepedett hozzátok. Ez a fiatalember többet ér nálam; jobban is szeretem, fontosabbnak is tartom magamnál. Arra gondoltam, Balázs kedves, megkérlek: ha valaha rokonszenvvvel gondoltál rám, fordítsd most órá a szereteted, és légy segítségére, amiben csak tudsz. Ha egyebet nem tehetsz, próbáld összehozni őt a kultúra jobbjával – barátaidat is próbáld rávenni erre. Négy éve figyelem aggodalommal külföldi sorsát, négy éve élek örökös szorongásban miatta: rajtam segít, aki rajta segít. Ezen a címen lehet felvenni vele a kapcsolatot: Székely János Jenő (Özv. Varga Jánosné címén) 1162 Budapest, Békés Imre u. 60.

Reménykedő szeretettel ölel

Székely János

(1989. július 14-én levélben írtam Székely János Jenőnek, hogy hívjon fel telefonon. Beszéljük meg személyesen a dolgait, hiszen most már Magyarországon él.)

*

(Postai levelezőlap)

1990. II. 22.

Kedves, drága Balázs!

Természetesen mindent nyilvánosságra hozhatsz *A másik torony* történetéről, amit csak szükségesnek látsz. (Én nem is tudom, ki vitte el hozzád a kéziratot.) Tudod, az úgy van, hogy noha semmi sem változik tulajdonképpen – most már nem teljesen értelmetlen vállalni az ódiumokat. Akkor még értelmetlen volt. Az írás, ha igaz, nem-sokára itt is megjelenik. A héten már írtam neked egy lapot, hogy ments meg a díjtól. Erre ismét megkérlek. Nagy szeretettel ölel

János

(*A másik torony* most már Romániában is vállalható volt. Az Újhold-Évkönyv legközelebbi számában [1991/1.] „A szerkesztőség közlése” címen meg is írtam az anonim, a név nélküli közlés okát és egész történetét. A „ments meg a díjtól” arra vonatkozik, hogy az Írószövetség kritikai szakosztálya Székely Jánost József Attila-díjra kívánta javasolni. Székely János később a Kossuth-díjra való jelölés ellen is tiltakozott. Így nem is díjazták.)

*

1990. III. 14.

Drága Balázs!

Ha valamiért is büszke lehetek írásaimra, hát bizonyára azért, mert egy sohasem látott jó barátot szereztek nekem. Áldjon meg a fennvaló jószágodért, kedves Balázs.

Szükségben sem igen szoktam hazudni, ezért hát elhiheted: amit magatokról írsz, mélységesen megrendített. Hiszen már a kezed írása is árulkodik állapotodról! Beteg, „rettenetes beteg” Ágnes. Most mondd meg, mit írjak? Neki jobbulást kívánjak, neked erőt? Hivatkozzam az emberi sorsközösségre? Nagyon is el tudom képzelni,

mit jelent egymásnak két ilyen ember, ezért csak azt írom: veled bánkódom és szorongok én is.

Köszönöm, hogy megmentettél a közfeltűnéstől, amivel egy irodalmi díj visszautasítása járni szokott – jobb ezt csendben, a háttérből intézni. Köszönöm ugyanezt a kormánynak is.

Expressz leveledre még megérkezése napján válaszoltam, gondolom, megkaptad azóta. Járj el mindenben belátásod szerint, ha ugyan még erőd és kedved van erre.

Csodálkozom magamon, hogy olyan közelről érint a sorsotok, holott a magamé már szinte nem érdekel. Azt írom neked is, amit a gyermekeimnek szoktam befejezőül: vigyázzatok, kedveseim, vigyázzatok magatokra.

Nagy szeretettel, barátsággal ölel
János

(Székely János Jenő egy levelezőlapon közölte velem – a lapot nem találtam meg –, hogy szerinte apja túlbonyolítja a dolgokat, fölöslegesen aggodalmaskodik. Akár velem, akár más irodalmi emberrel nincs igénye kapcsolatba kerülni. Különben Székely János emlékestjén a Pen Klubban ott voltak a szobrai. Kezet fogtunk, de nem beszéltünk egymással.

Nemes Nagy Ágnes 1991. augusztus 23-án, Székely János pontosan egy év múlva, 1992. augusztus 23-án halt meg. Hagyatéka rendezetlen. Hozzá írt leveleim egyelőre felkutathatatlanok. De a történet így is egész.)

Szemle

Szabolcsi Miklós:

Kész a leltár. József Attila élete és pályája (1930–1937)

1. Négy, több mint négy évtizede foglalkozik Szabolcsi Miklós József Attila „életével és pályájával”. S most immár a munka zárókötetét is befejezte.

Ez alatt az idő alatt az irodalomtörténeti tevékenység sok fázison ment át, nálunk is, más országokban is. Csakhogy míg nálunk a háború után másfél-két esztendő múltán az utak megszűkültek, a célok – mondhatnám: az *elvárt*, a megkívánt eredmények – eleve adottá váltak, addig a szerencsésebb hazákban nagy fölvirágzás és üdvös sokféleség bontakozott ki. Az „elvárások” kötelékeiből, bilincseiből csak nehezen verekedte ki magát nálunk a tudományág a hatvanas-nyolcvanas években – ha ugyan kiverelkedte teljesen. Nyomait, beidegzettségét, mindenestre, máig érezni.

Hatványozottan volt ez így József Attila esetében, akit „pártunk és kormányunk” olthatatlan szerelemmel, tán még az Ady iránt érzetnél is nagyobbval tett magáévá.

Érthető hát és várható volt, hogy Szabolcsi Miklós zárókötetéhez bevezető tanulmányt ír forrásairól, módszereiről, értékelési elveiről. A bevezető tanulmány széles körű és jól eligazító. Csak helyeselni lehet, hogy forrásai közé, feldolgozási módszereibe, sőt, részben értéktételei területébe is bevonta a költő korának művelődés- és társadalomtörténetét is, s a költő élet- és sorsrajzát éppúgy, mint művei eddigi földolgozásainak ismeretét és ismertetését.

Azaz, mint hangsúlyozza is, nem vélte elégségesnek a csupán „műközpontú”, a csupán „irodalom- és nyelvelméleti” alapozást s a „kommunikációs” és „receptiós” elvű esztétikai vizsgálatot, bár nélkülözhetetlennek tartja ezeket is. A kor, a réteg s a milió művelődéstörténetét, szociálhistóriáját, eszmei alakulásmenetét oly alaposan és részletesen rajzolta meg, hogy a társadalomtörténészek is bőven meríthetnek belőle. Azt mondhatnánk, bölcsen úgy járt el, hogy (ha tetszik:) a „pozitivista” s a „szellemtörténeti”, meg az osztályszempontú történetírás lehetőségét egyaránt föl- és kihasználta.

2. Egyet lehet, egyet kell értenünk Szabolcsival. Ha egy költői életműről, amely nem saját napjainkban keletkezett, elsősorban vagy csak azt kívánjuk bemutatni és igazolni, hogy az ma is hatást tud kifejteni az olvasókra, akkor jó, elég vagy legalább elfogadható, ha előzőleg nem adunk keletkezéstörténetet és szerzőbemutatót, hanem pusztán az olvasóra, az olvasásra, a hallgatóra, a hallgatásra bizzuk a döntést, a minősítést, az igazolást. Egy korábbi, akár csak tegnapi életmű esetében azonban ez nem lehet megoldás. Még az sem, hogy ellátjuk az olvasót a korhoz illő poétikai, esztétikai fölkészítéssel. Különösen nem, ha irodalomtörténeti, költészettörténeti elhelyezést is el óhajtunk érni, végezni. Keletkezéstörténeti megvilágítás, elődökhöz, kortársakhoz, utódokhoz való viszonyítás nélkül ez nem megy. Ehhez viszont eleve magába kell foglalja a keletkezés kora érzés- és gondolatvilágának, társadalom- és létszemléletének, művelődési és művészeti törekvéseinek s bennük a szerző pályaalakulásának, környezete karakterének, egyénisége jellegének, fogadtatása történetének föltárását, rajzát.

Nem volt könnyű dolga Szabolcsinak. A kortársi emlékezések tekintetében Petőfi s tán Ady mellett alighanem József Attila áll az élvonalban. Aki csak látta, kezét fogott vagy

éppen szót is váltott vele, szinte mind megírta ilyen vagy amolyan lapokba „emlékeit József Attiláról”. A legtöbbet emlegetett név a háború után; jólesett kinek-kinek a magáét melléillesztenie, s tán nem is „haszon” nélkül. S mennyi politikai, „pártérdekű” tényelkenés, hamis állítás, fölnagyítás, elferdítés! Elég Vértess György írásaira utalni. Szabolcsi e kötetében egy sor ilyfajta álságos írásra hívja föl a figyelmet.

3. Szabolcsi e sorsot befolyásoló tényezőket, legyenek közvetlen környezetiek vagy közéletiek, oly alaposan kutatja s tárja elénk, hogy szinte az egész kor, de mindenekelőtt a szociál-liberalisztikus literális rétegek, proletár- és polgárcsoportok szellemi-lelki, társadalmi-politikai világát érzékeljük. Sokat és válogatottan olvasnak ebben a környezetben, Freudtól Marxig, Ortegától Lukácsig, Begsontól Leninig, s hozzájuk hasonló irodalmat egész Európából. Sokat és szívesen beszélnek, egymás közt vannak, vitáznak otthon és kávéházban, előadnak munkásotthonban és nyári kiránduláson. Egyszóval: telt élet volt ez.

Ebbe a keretbe jól állítja be Szabolcsi a költő egyre nagyobb félelmét az érzelmi magára maradástól. Kitűnően és méltányosan a Judittal való kapcsolat rajzát is. (Sajnáljuk, hogy a Flóra-kapcsolatát – persze, szükségszerűen rövidebben, de – kevésbé telten és gyengébben hangoltan.) S az aggodalomtól hajtott és gátolt költő egyre nagyobb erőfeszítését, hitét, reménytelen vágyát, hogy folyvást növekvő elhagyatottság-érzését valódi szerelemmel győzze le. Jól látjuk rajzolva a Kommunista Pártban való otthon- és méltányláskeresését is, s a hozzá való kapcsolat fölbomlását. Igen meggyőzően illeszkedik ebbe a szakadatlan keresésbe és folytonos „csődbe” betegsége, és betegségtudatának egyszerre gátló és hajtó, feszítő és ernyesztő tudata.

Alighanem itt adja a könyv a legtöbbet és a leghitelesebbet. Nyilván a szerző is érezte, hogy erre a fonálra lehet a legbiztosabban ezt a hét esztendő felfűzni. Ezért igen jó s meggyőző a nagy küzdelem- és magányversek címét az egyes fejezetek élén fejezetcímül látni.

Igen jól értett és rajzolt a Nagy Lajos-típusú kapcsolat félbaráti, szinte félapai szerepe, tartó, majd megtartani mégiscsak nem elegendő volta. S a Szép Szó szerkesztésének feldobó, szinte lázba ejtő, aztán csak megint ellohadó kedve, izgalma – lélektani tekintetben is igen meggyőző. Itt a rövid, féllapnyi, néhány bekezdésnyi kapcsolat- és egyéni jellemzéseknek is szép sorát találjuk, például Hatvany Bertalanét, Ignótus Pálét, Fejtő Ferencét, s a lap szinte minden nevesebb szerzőjét.

4. Az egyre szorongatóbb s az egyre tudottabb betegségerzékelés megvilágítására, alkalomnak megfelelően, majd egyes versek, majd egyes életmozzanatok kapcsán, szívesen veszi maga mellé e területen a költő lélekzavarainak kortársi s mai orvos, pszichológus, biológus tudós ismerőseit, értőit, kivált olyakat, akik egyben az irodalomnak, s azon belül a lírának is bensőséges kedvelői vagy éppen művelői is. Csak helyeselni lehet ezt az eljárást.

Mégis némi kétséggel társult csodálattal vesszük ezen – a számunkra olyannyira csuszamlós területen – a pontos pszichológiai, pszichiátriai szakkifejezéseknek, fogalmaknak ily biztonságos megjelölését, s alkalmazását. Természetesen, keresni kell e tragikus lélek szenvedésének, önpusztításának nyitját. De, félünk, tán a keresésnél, a javaslatnál volna jobb megállni, mint a határozott kijelentésekig eljutni, s rájuk művészi alkotások esztétikai lényege létrejötteként, hogyanjának, mibenlétének kérdéseit, válaszait építeni.

5. A kötet egyik igen rokonszenves vonása érvényesül e hét esztendő verseinek elemző bemutatása során. Mert, szinte azt mondhatnánk, a költőnek ebben az életszakában, mely-

ben a válságok egyre mélyebbek és állandósultabbak: a kilábalás ígéretei, reményei viszont egyre ritkábbak, halványabbak és rövidebbek lettek – a tragédia végső pontjáig, Szárszóiig –, bár számra kevés, de a művészi erőt, az emberi lényeket illetően szinte csupa nagy vagy legalább jelentős vers születik. Ezekben, érthető módon, sorsának és tragikumának oly töménysége nyilatkozik meg, amilyel irodalmunk, líránk egészében is ritkán találkozunk. Ugyanakkor a háború utáni korszak első harmadában-felében ezeket a verseket a költő középső korszaka direkt politikai, elsősorban szociális versei mellett (ha tetszik, érdekében) háttérbe szorították. Jól emlékszünk, oly szövegekre is az „igazi” ötvenes évekből, melyek szerint ezeket a verseket tulajdonképpen mint egy betegségnek, s mint egy polgári, azaz hamis, félrevezető pszichologizálás menekülésvágyának termékeit kell tekintenünk, amelyeket így nem kell, nem szabad mozgalmi korának verseivel azonos értékűeknek, azaz a végső mérő szempontnak, „a szocializmus építésének” szempontjából egyenlő rangúnak tekinteni. Érthető hát, ha e gyászos korszak elteltével viszont e végső periódusa verseinek támadt legtöbb, s tán mondhatjuk, legalaposabb, legtöbb rétegű elemzése.

Szabolcsi itt igen méltányosan és bölcsen, igazi értéssel és szolidaritással azokat a verseket, melyeket mások alaposan és sokrétű módon, számára is meggyőző eredménnyel elemeztek, nem vette újabb elemzés alá. Földézi a szóban forgó elemzések lényegét, fűz hozzájuk tágítást, vagy elhagy, szerinte való, fölösleget, s megmondja: a már megszületett analízisek közül melyikkel ért leginkább egyet – s amelyekkel kevésbé, azoknál sem szaporítja a szót helyesbítéssel, különösen nem valami kioktatással, mint ez manapság kivált némely irányzatok követőinél, oly divatos.

Szabolcsi e kötete nemcsak befejezése, de kiteljesülése, legjobb szintje is e sokkötetes munkájának. Reméljük – s ismerve őt, tudjuk is –, nem szűnik meg tovább dolgozni, ha ilyen nagy munkába tán már nem is kezd.

(Irodalomtörténeti Könyvtár, Bp., Akadémiai, 1989)

NÉMETH G. BÉLA

A Rezignáció Költőjéről (Kenyeres Zoltán Ady-könyvének margójára)

„...nem elemezik Adyt, hanem halmozzák [...] Soha ilyen szükség és alkalom, hogy valahány Ady-vers van, az végigelemeztessek...” – írta 1929-ben József Attila az Ady-vitához csatlakozó – mindmáig aktuális – hozzászólásában, az *Ady-vízióban*. 1993 márciusában a Tiszatájban Görömbei András hívta fel a figyelmet arra, hogy bár Ady már életében elfoglalta helyét a legnagyobb magyar művészek között, életművének megnyugtató irodalomtörténeti elemzése és értékelése még mindig nem történt meg, „hiányzik a kézbevehető, használható Ady-monográfia, amelyik az újabb nemzedékeket segítené Ady megértésében és megszeretésében. Király István grandiózus vállalkozása az egyes művek értelmezésében megmutatkozó lenyűgöző részlettudása ellenére inkább elidegenít az Ady-életműtől, agresszív prekonceptiója és gáttalan túlírtága miatt. Az akadémiai kézikönyv Ady-fejezetét is elkedvetlenedve teszi félre az érdeklődő olvasó is, mert abban a publicisztika elemzése szorítja háttérbe a költészet értelmezését. Így lehet-

séges az, hogy bár Adyról rengeteget írtak, a részleteket illetően szinte mindent tudunk róla, az újabb nemzedékek tudatában még sincs az őt megillető helyen.” (Görömbei András, *„Mégis győztes, mégis új és magyar”*. Vázlat *Ady Endre költészetéről*, Tiszatáj, 1993, 3, 3.) Igazat kell adnunk mind a költőnek, mind az irodalomtörténésznek, mert bár vannak látható jelei annak, hogy az Ady-filológia próbálja „utolérni” vágyait, hiszen elkészült az Ady-bibliográfia 1896–1987 kiegészítő kötete, 1977-ben (az Ady-évfordulóra!) megjelent az összes versek újabb gyűjteménye, a kilencvenes években jelentek meg recepciótörténeti munkák (Lőkös István), a költő miszticizmusára vonatkozó tanulmányok (Varga Gyula), protestantizmusát újragondoló könyvek (Hegedűs Lóránt, Beke Albert) és dolgozat (Kulcsár-Szabó Zoltán), ismét témává vált Ady és az avantgarde viszonya (Ferenczi László, Irene Rübbardt, Kiss Endre), fölerősödött az érdeklődés a lírai én mitológiája iránt (Püspöki Péter, Eisemann György, Gintli Tibor, Pete Klára), és a költő ironiájára vonatkozóan is (Hévízi Ottó) jelent meg újabb motívumtörténeti (Papp István Géza) és tipológiai szemléletű (Kovács Kristóf András) írás is, ez év februárjában pedig az ún. újraolvasási konferenciák legfrissebb miskolci ülésén sor került Ady Endrére is (Szegedy-Maszák Mihály, Kulcsár Szabó Ernő és Kabdebó Lóránt szervezésében), könyv azonban, amelyhez fordulhatna a költőt szerető olvasó, csak olyan jelent meg a legutóbbi időkben, amely nem más, mint javított és bővített újrakiadás (Borbély Sándor, Robotos Imre, Halász Előd, Vezér Erzsébet).

Vajon Kenyeres Zoltán könyve megfelel-e a várhatóság elvének, a Görömbei András támasztotta igényeknek? Kérdezhető ugyanis, hogy vajon miért fordult éppen most és éppen Adyhoz, hiszen monográfiát többnyire arról szokás írni, akiről már vannak rész-tanulmányaink és ha már „összeérni” érezzük mindazt, amit megfogalmaztunk, szinte belső parancsból, szükségszerűen születik meg a monográfia, a teljesebb egész. Kenyeres Zoltán azonban – mint saját könyvének bibliográfiája is mutatja – az utóbbi években nem publikált Adyról. Mi oka lehetett arra, hogy mégis éppen Adyt választotta elemzése tárgyául? Kézenfekvőnek látszhat az a válasz, mely szerint feltehetően például azért, mert mint tanszékvezető, mint intézetigazgató, Király István utódja, talán „kötelességének” is érezhette ezt, valójában azonban fontosabbnak vélek két másik szempontot: az utóbbi években többször érkezett Kenyeres Zoltán a magyar irodalomtörténet-írásról (lásd például *Befejezetlen múlt* című tanulmányát és *Irodalom, történet, írás* című könyvét), az Ady-monográfia megírásakor a gyakorlatban is szembesülhetett azokkal a történetiséget, korszakolást stb. érintő szemléleti szempontokkal, amelyeket éppen ő próbált meg „leíró” módon értelmezni, másrészt pedig úgy gondolom, a legfontosabb szempont saját irodalomtörténeti munkásságából az lehetett, amit könyvének bevezetőjében egy öntudatlan félmondatban meg is fogalmaz: „Talán csak Weöres Sándor volt annyira »kötetköltő«, mint Ady”, azaz munkásságának korábbi lírai tárgya (Weöres Sándor életműve) vezethette el Adyhoz, jöllehet, ő maga is megjegyzi: „bár szinte minden egyéb tekintetben eltért egymástól költészetük természete” (6). Bár már itt meg kell állapítanom: amikor úgy látjuk, hogy Ady-monográfiájának egyik legnagyobb erénye az Ady-szakirodalommal szembeni kontemplatív távolságtartás, a költő élete és életműve iránti higgadság, akkor egyúttal azt is látnunk kell, hogy olvasója úgy érezheti, azért tud ilyen elkötelezettség nélküli higgadsággal fordulni Adyhoz, mert nem zavarta meg az, hogy érzelmileg túl közel állt volna a költőhöz, különösen jól érzékelhető ez, ha munkáját összevetjük korábbi monografikus igényű könyvével, ugyanis Weöres Sándorról tudott par coeur, határozott szeretettel szólni.

Kenyeres Zoltán Ady-könyvét akár mintaadónak is tekintheti az olvasó, hiszen az egy új sorozat, a Korona Kiadó – a napjainkban (különösen irodalomtörténeti munkáknál) szokatlanul – szép kiállítású első kötete s szerzője egyúttal a sorozatszerkesztő. Amikor tehát e monográfiát olvassuk, olvashatjuk úgy is, mint arra vonatkozó mintát, hogyan képzei el a szerkesztő a sorozat szemléletét. A tervezet kitűnő szerzőket sorol, akiknek a kötete előkészületben van: Horváth Iván Balassiról, Kovács Sándor Iván Zrínyiről, Bíró Ferenc Katonáról, Nyilasy Balázs Aranyról, Margócsy István Petőfiről, Nagy Miklós Jókairól, Eisemann György Mikszáthról, Balassa Péter Móriczról, Angyalosi Gergely Füst Milánról, Czine Mihály Tamásiról, Csűrös Miklós Kodolányiról, Kulcsár Szabó Ernő Szabó Lőrincről, Tverdota György József Attiláról készül írni, s az itt még tervezettként szereplő Márai Sándor-kismonográfia Rónay László tollából azóta már meg is jelent.

Milyen igényeket támaszt önmagával és könyvével szemben Kenyeres Zoltán? Az *Előszó*ban többféle értelmezéskategóriát használ: amikor megállapítja, hogy nincs még egy huszadik századi író, akiről annyit és annyifélt írtak volna, mint Adyról, akkor azt mondja, hogy e tekintélyes korpusz az értelmezéshagyomány csaknem teljességét felöleli, amikor pedig konstatálja, hogy erre alig van példa a magyar irodalomtörténetben, azt azzal magyarázza, hogy az „értelmezésfolyamat” egy része mindig láthatatlan, az összefoglaló lezárás helyett mindig újabb „interpretációs” lehetőségek útját nyitjuk meg. Ezt követően az „értelmezésmódok” éppen Ady korától bővülő sokféleségét vezeti vissza két alapvető – és egymástól homlokegyenest eltérő – elképzelésre, mégpedig arra, hogy egy műalkotással szembesülve vajon a művészi alapszándékkal (Alois Riegl) vagy beleérző önmagunkkal (Theodor Lipps) találkozunk-e. (Az évszázados vitából – Kenyeres szerint – nálunk Popper Leó próbált kitörni az „értés” mint „félreértés” gondolatával.) Idekapcsolja a modern hermeneutika útját is, amely olyan mai „vélekedések” vezet, amelyek szerint az „értés” mindig „másként értés” (Gadamer). Ezek alapján mondja a bevezető, hogy az „értelmezés” nem lezáródó folyamat, hiszen minden kijelentés a kijelentések hálózatában születve maga is továbbszövi a hálót. A költőre szűkítve mondanóját megállapítja, hogy Ady versei a kötetszerkezetek rendjében „értelmeződtek”: az „értelmezésalakulás” a kötetek első „értelmezésének” módozataiban gyökerezik. Amikor ezt követően saját feladat kijelölését fogalmazza meg, azt mondja, hogy könyve nem a versek és a velük kapcsolatos elbeszélések sokféle „értelmezése” közt próbál az életrajz segítségével „igazságot” tenni, bár – hangsúlyozza – az irodalomtörténet vizsgálati körébe tartozik minden olyan tényező, amely az „irodalomértelmezés tudatmezőjében” és még tágabb értelemben a változó, gyarapodó kortudatban, „vélekedéshagyományban” szerepet játszik. A háromoldalas bevezetés első két lapjáról idéztem a fentieket, bizonyosságául annak, hogy Kenyeres Zoltán az értelmezést tekinti alapvető feladatának, olyan annyira, hogy szinte zavarba ejtő módon nem tud szabadulni e fogalomtól, amely így túlzottan tág keretet látszik kirajzolni. Könyve három részből áll: az első Ady költészetét tárgyalja – annak „folyamatrajzát” adva meg –, a második (*A kockára tett élet*) az „életrajzi kronológia” alcímet viseli – valóban korszerű és alapos biográfia létrehozására törekedve –, a harmadik pedig egy olyan bibliográfiát ad, amely hat részben tartalmazza az Adytól-Adyról elvnek megfelelő legfontosabb adatokat. Már bibliográfiája okán is hiánypótlóvá lett az új Ady-monográfia.

Joggal tulajdonít nagy jelentőséget Kenyeres Zoltán az életrajznak, amelyhez a legteljesebb anyagot Vitályos László gyűjtötte össze, az anyag (cédulákon) az Akadémiai Könyvtárban található, a dokumentumok egymásnak ellentmondó adatai esetében a

kismonográfia szerzője Kovalovszky Miklós ötkötetes munkájának forráskritikai megjegyzéseit tekintette autentikusnak és azok alapján formálta meg az élet- és folyamatrajzot. A bevezetőben – fölöslegesen – mintha már előzetesen védekezésre kényszerítené magát: Adyhoz fordul segítségért, mégpedig egy korai, 1907-ben írott novellájához, a *Kovács Béla vallomása*hoz, amelyben arról ír a költő, hogy külön van élet és mű, nincs író, aki azt az életet írná, amelyet él. Ehhez teszi hozzá Kenyeres: Ady „akkori szava mintha csak mai viták elevenébe vágna”, hogy azután hangsúlyozhassa: az irodalomtörténetnek nemcsak az esztétikai értéket létrehozó írásművekkel van dolga, körébe tartozik az irodalmi élet s annak egész emberi-személyi környezete és intézményrendszere, átnyúlva a művelődéstörténet területére is.

A név- és címmutatóval, tartalomjegyzékkel és a könyvet záró kiadói impresszummal együtt kétszáz lapnyi terjedelmű kötetben száztíz oldalt tesz ki a legfontosabb rész, a folyamatrajz, amelynek főcíme: *A modern romantikus*. Már e címmel vitát látszik generálni a monográfus, hiszen a legfontosabb kérdésben máris jelzi, hogy új Ady-képet kíván felrajzolni: az ide mutatató szakirodalom provokációjára vállalkozva, ugyanis ez ha még nem is tagadása, de legalábbis megkérdőjelezése Ady szimbolizmusának. Márpedig hosszú időn keresztül élt bennünk, hogy éppen ezzel éri utol a magyar irodalom a világirodalmat, illetve olyan értelmezések is voltak, amelyek még az expresszionizmus jegyeit, sőt a szürrealizmus felé mutató jeleit is felismerni vélték e költészetben. Ady és a szimbolizmus: mindig is meghatározó szemléleti kérdése volt a szakirodalomnak: elsőként Szini Gyula (már az *Új versek* megjelenésekor) tételezi a név és az irányzat összekapcsolhatóságát, majd Kosztolányi fogalmaz hasonlóan, négy évvel később pedig Horváth János. Schöppflin Aladár már nem is látja szükségesnek, hogy értelmezze a szimbolizmusnak a költőre vonatkoztatott fogalmát, s ettől kezdve a szakirodalom természetesen tartja, megkérdőjelezés nélkül működtethető terminusként használja, Király István a modernizmus szinonimájaként fogja fel. Úgy tűnik, hogy Kenyeres Zoltán nem illeszkedik a sorba, hiszen nyelvi kérdésként kezelve Ady szimbolizmusát, úgy minősíti, hogy itt nem másról, mint a romantika hagyományrendszerének sajátosan módosuló továbbéléséről van szó. De lássuk a választott címnek megfelelő koncepció gyakorlatát a megvalósulás folyamatában!

A folyamatrajz első fejezete (*A készülődés ideje*) az első két kötet bemutatását vállalja magára, hangsúlyozva, hogy a *Versek* nyelve, ritmikája, képszerkesztése a korabeli verses köznyelv két nagy áramlata közül a népies dalimitációhoz állt közelebb, a városias slágerimitációra csak egy-két vers mutatott. A *Még egyszer* kötetről szólva tulajdonképpen csak annyit állapít meg, hogy az nem az első kötet folytatása, hanem az átmenet verseskönyve (hiszen háttérbe szorult a késő romantika Ábrányi-féle versalkotásmódja, eltűnt a népies dalimitáció), felhívja ugyanakkor a figyelmet arra, milyen szerepet játszottak gondolkodásában a váradi évek, hogyan kapcsolódik inkább a bontakozó radikalizmushoz, mintsem az európai és hazai liberalizmus hagyományaihoz, s megállapítja, hogy a sajátos „én”-hang megszólalásmódja inkább abba az irányba mutatott, „amely a romantika mélyéről indulva Nietzschehez és rajta túl Stefan Georgéhez vezetett” (16), semmint a francia szimbolizmusnak Baudelaire, Verlaine és Rimbaud nevével jellemezhető ágához. Gondolatmenetét szembesíti a szakirodalommal (köztük az idevonatkozó legfrissebbel: Karátson Endre *Baudelaire ajándéka* című munkájával). Kár, hogy véleményét nem támasztja alá versekkel, helyettük Ady prózájáról értekezik, megállapítva, hogy a *Korvin-kódex* nemzeti programtervezetét, *A fekete macska* pedig esztétikai alapvetését kör-

vonalazta, rámutatva, hogy az utóbbiban kapott nálunk először hangot a modernség felé vezető teremtésszététika.

Mindezek után nem meglepetés, hogy az *Új versek* bemutatásakor (önálló kis fejezetet kap a kötet) meg sem említi a szerző a *Három Baudelaire-szonett* és a *Paul Verlaine álma* című műveket, mi több, a ciklust sem nevezi meg, amelyben helyet kaptak (*A daloló Páris*), mint ahogy *A magyar Ugaron* ciklust sem idézi címével, összevonva e két szerkezeti egységet mindössze ennyit mond róluk: „A két középső ciklus viszonylag kevesebb értelmezési gondot okozott a korabeli olvasóknak. E kettőben a magyar társadalmi, közéleti, kulturális viszonyokkal szemben olyan elégedetlenség szólalt meg (*A Hortobágy poétája*, *A Tisza parton*, *A magyar Ugaron*, *A Gare de l'Est-en*), amelyet a konvencionális hangvételi versekhez szokott közönség is fel tudott fogni. Ha mélyebb rétegeikhez nem jutottak is el, kritizizmusukat megértették, s ki-ki a maga meggyőződése szerint vagy hálátlannak, hazafiatlannak nevezte e versek szerzőjét, vagy éppen az óhajtott változtatások hírnökét látta meg benne” (26). Sommás ítélet, pedig – értelmezésem szerint – valójában fontos dologról van szó, hiszen a szonett magyar történetének egy jelentős fordulópontjával találkozhatunk e versek révén. (Egyébként éppen Kenyeres Zoltán volt az, aki Weöres-monográfiájában fölhevítette a figyelmet arra, hogy a szonett ritka vendég volt a múlt század klasszikus magyar költészetében, és vendégjogát polgárjoggá csak a Nyugat első nemzedéke változtatta át, lényegében tehát huszadik századi modern történet a magyar szonett története, amelyben Adynak jelentős szerepe van.) De magam is fontosnak ítélem, hogy túlbecsülni sem lenne szabad a francia szimbolisták Adyra tett hatását, hiszen költőnk egyrészt nem veszi át sem Baudelaire allegorizmusát, sem Verlaine zeneiségét, a szépség önelvűségének hirdetését, másrészt az orosz szimbolistákra inkább emlékeztető módon – történeti-társadalmi-nemzeti és erkölcsi magatartásformát is meghatározó elemekkel és ítéletekkel – gazdagítja szimbólumait. Érthetővé és beláthatóvá akkor válik Kenyeres Zoltán látott megközelítésmódja, amikor végigolvassuk a fejezetet, amely arra hivatott, hogy Ady „ún. szimbolizmusának” (sic!) (20) kérdéséről értekezhessék, megállapítva, hogy e sok vitát kiváltó kérdés nem stílusirányzati, hanem elsősorban nyelvi kérdés volt, és „Ady nem volt szimbolista” a Jean Moréas megfogalmazta szimbolista kiáltvány értelmében, illetve úgy gondolja, hogy „a szimbólumról és allegóriáról szóló, Goethétől Lukácson és Walter Benjaminon át máig terjedő esztétikai elméletek sem világítják meg az *Új Versek* értelmezési kálváriáját” (20). Kenyeres mindössze felfokozott képszerűségről, Németh Lászlóra hivatkozva „vizuális tolvajnyelvről” szól, mondván: e nyelv olyan módon állt szimbólumokból, ahogy Peirce szemiotikája határozza meg a szimbólum mibenlétét, de Ady nyelve még ilyenformán sem volt új, a költő „csak a késő romantika nálunk még mindig érvényben lévő szóhasználati és képteremtési egyezményeit mondta fel” (21), azaz csupán a versnyelv-alkotási szokatlansággal kellett a korabeli olvasónak szembesülnie. E versbeszéd geneziséét nyomozva érdekes megfigyelését osztja meg olvasójával Kenyeres Zoltán: a kötetben oly fordulatszerűnek mutatkozó versnyelv elemei nem korábbi verseiben, hanem prózai íásaiban tűntek fel, mint „a Góg és Magóg-hasonlat, a faldöngetés és csaknem az összes többi képi mozzanat” (23). Értékeli ugyanakkor az alkotó-processzust megelevenítő műveket, mondván, ez valóban a huszadik század egyik leggyakoribb és legjellemzőbb témája lett, de utal arra, hogy a versről szóló vers, az irodalomról szóló irodalom már a romantikában is meg-megjelent. A korszak erős lélektani irányultságából indul ki, amikor a századelő kulcsfogalmai közé tartozó „lélek”-nek ad terminológiai fontosságot, Franz Brentanót kapcsolva be gondol-

kodásába, új terminust vezet be az Ady Endre-i lírai beszédmód megközelítésére, s „lélekbeszéd”-nek kereszteli el és szembesíti Babits lírájával. Érzékelteti ugyanis: ahogy Meinong és Husserl szakítanak a brentanói filozófiai pszichologizmussal (hogy csak az érzetek és érzésfolyamatok bizonytalanságától megtisztított tudatiságra alapozzanak), „úgy fordult a lírai kísérletezés is az objektívabbnak képzelt tudatköltészet felé”, ezzel szemben a lélekbeszédet később a lírai én önmagát feltáró beszédeként határozza meg (74).

A monográfia legjobb részei éppen azok, amelyek mintegy „legyőzik” szerzőjük szándékát, amelyek mintegy „kiléptetik” az életrajziságból, amelyekben mintegy maguk a versek szólalnak meg, mert „az ilyen versek mélyére – írja a szerző – nem az életrajzi adatokon, hanem a nyelven és a szavak zenéjén keresztül lehet csak belátni. Az ilyen versek nem a megszokott, hétköznapi »valósággal« való egybevetés révén szólíthatók meg: az élettények csak korlátozott mértékben segítik értelmezésük sokféle lehetőségének kibontakozását” (27). Az ilyen versek esetében Kenyeres Zoltán el tud feledkezni arról, hogy mit akart bizonyítani, s amikor elrugaszkodik a maga választotta korlátoktól, felszabadultan, érzékenyen szólal meg benne az elemző attitűd, mint a *Midász király sarjának* intertextuális megközelítésében.

A *kibontakozás kötetei* című nagyfejezet négy verseskönyvet von egybe, mégpedig azzal az utalással, amelyet Németh László vett észre: e kötetekben az *Új Versek* ciklusai osztódnak tovább, „mint egy terebélyes családfa”. A *Vér és arany* címe és címadó verse indítja el az ellentétező, kétosztatú értékrendszer követését: Kenyeres szerint mind a ciklusok, mind a verseket építő szavak ellentétező pólusok között, dimenzióba állítva nyerték el értelmüket, de úgy, hogy folytatódik a lélekbeszéd, az a lírai diskurzus, amely gyakran egyetlen végső témába fut bele e pályaszakaszban. Itt érzékeli a szerző Baudelaire hatását, amikor arról beszél, hogy az öntematizálás során a halál Adynál is az utazás képzetével kapcsolódik össze, rámutat, hogy Ady a megszólalásra kényszerítő hatalom mitikussá növesztett alakját nevezte el „ős Kajánnak” (akinek ennél gazdagabb értelmet is tulajdoníthatna a monográfia, ha figyelt volna Ilia Mihály kitűnő verselemzésére [vö. *Egy vers-értelmezés lehetősége*, Acta Hist. Litt. Hung., 1966]!). Logikusan kapcsolja ide a *A magyar Pimodán* mámorát, amely újabb bizonyosságot jelenthet a romantika igazolására mint romantikus művészpóz. A következő kötetek abban az időszakban születtek, amelyről szólva Király István – szemléleti-ideológiai korlátai ellenére is – a legjobb elemzéseket adta, nem kis szenzibilitásról téve tanúságot. Minden bizonnyal ez lehet a magyarázata annak, hogy a Kenyeres-monográfiának e részében találjuk a legtöbb nyelvi és metaforikus áthallást. Én legalábbis Király Istvánt vélem hallani, amikor Ady „ellentétes pólusok között szikráztatta ki verseit” (37), amikor azt olvasom, hogy „a ciklusok úgy helyezkedtek el, mint kitörési pontok a jeges magány falán”, vagy „a lélek örökösen magáról beszélt, mégis megpróbált kifelé fordulva a világra irányulni” (41), vagy „a küzdő, harcos, céllal élő ember nemzettudata kapott hangot” a magyarság-versekben, pedig valójában túlmutat Kenyeres Zoltán a Király-monográfia szemléletén, nemegyszer felülbírálván mind korszakolását (Király 1908 és 1912 közé teszi a „kétmeggyőződésű forradalmiság” idejét), mind világképelemzését, amely Lukács kései esztétikája alapján bizonyos mozzanatokot kinagyított, „másokat viszont szinte észrevétlenné kicsinyített”, ezzel magyarázható és ezért bírálható, hogy átalakulási korszakhatárt húzott a *Vér és arany* és *Az Illés szekerén* közé, de nem tulajdonított jelentőséget *A Minden-Titkok* versei és a rákövetkező két kötet közti poétikai különbségeknek. Kenyeres Zoltán *Az Illés szekerén*

ciklusairól szólva rámutat, hogy „elmaradt az állandó öntematizálás” (36), hogy Ady nem Istennel, hanem Istenért küzdött, protestantizmusa megvallott hagyományként működik, elfogadja Vatai Lászlót, aki Ady pozícióját szekularizált teológiának nevezte. Itt is rálel a szerző választott irodalomtörténeti tételére, amikor úgy gondolja, hogy Ady romantikából örökölt szerepeinek egyike a költő-messiaség, mert – mint mondja – „a költői szónak tulajdonított megváltó szerepet, s kételkedő pillanataiban ebben rendült meg bizalma” (39), korábbi megállapításával ellentétben mégsem „tűnt el a megelőző köteteket oly jellegzetesen átható öntematizálás, hanem továbbfolytatódott, s a költői nyelv által teremtett metaforikus mezőben az istenes versek egyik értelmezhetőségét képezte” (40). A Szeretném, ha szeretnének ciklusaiban az űzöttség, a felfokozott szeretetvágy adja az alaphangot, föltűnik a szarkazmus és a keserűség, amely az elhallgatást, a csöndet hívja elő, a *Kocsi-út az éjszakában* jellegzetes premodern világhangulatát, létérzését, amelyet összekapcsol Hofmannsthal *Lord Chandos levele* című művével (erre – bár itt nincs hivatkozás – Király István hívta föl először a figyelmet), de úgy véli, hogy költőnk „megpróbált győzedelmeskedni azon a tapasztalaton, amely azt mondatta vele, hogy »Minden Egész eltörtött«, s a romantikából örökölt szerepek szerint a költészet megbízatásának tekintette a felbomlott egészek helyreállítását” (47), ennek módját a képalkotás módozataiban elindított fokozatos rekonstrukcióban látja. Ha – mint azt *Modern hagyomány* című könyvem Ady-fejezete mutatja – nem érték is egyet e felfogással, azt már el tudom fogadni, hogy a lírába vitt narrációnak lehetett eredetforrása az az élettragikum feloldásának kísérletét jelentő XIX. századi románcosság, amelyre Németh G. Béla hívta fel a figyelmet. A kibontakozás korszakát lezáró *A Minden-Titkok versei* kötet négysoros prologusát értelmezve az eddigiektől eltérő – az én Ady-képemhez is közelebb álló – megközelítéssel találkozunk: „Ady nem a szimbolizáló képalkotás, hanem ennek a kulcsfogalomnak, a titoknak a révén került benső rokonságba a szimbolizmusmal: a szimbolizmust is átjáró metafizikus gondolkodás rokonította igazán a szimbolistákkal. Vagyis az a gondolat, hogy a dolgok lényege transzcendens, tapasztalaton túli, és megfejtésre, megragadásra vár. A megfejtésre váró összes titoknak, a teljes halmaznak, más szóval a »mindennek« mint »Egésznek« a birtokában csak Isten van, de részleteit a költő is birtokba veheti. S e birtokbavételhez van szükség arra, hogy a versnyelv képi terében rekonstruálódjanak legalább a részek széttört darabjai.” Ezzel az okfejtéssel még akkor is egyetértek, ha tudomásul kellennem a folytatás bizonyos fokú palinódia jellegét: „E gondolat éppen abban a kötetben került előtérbe, mely a költői eszközök terén a korábbiaknál feltűnően kevesebbet használt fel a szimbolizmusra jellemző kelléktárból” (51).

A folyamatrajz középső korszakába három kötet tartozik, amelyek összeállítását, ciklusbeosztását Ady rábízta Földessy Gyulára (ő javasolta az első és az utolsó címét is). Mint eddig is láthattuk, a kismonográfia szerzője – terjedelmi okokból – egy-egy kötet rövid bemutatására vállalkozhat csak, ebből fakad, hogy eredeti elemző-értelmező szándékával ellentétben inkább a költői magatartásforma változásaira, valamint a faktúrára és a tematikára tud csak igazán figyelni, így történt ez itt is: *A menekülő élet* verseiben az izoláció–unió szerkezetteremtő bipolaritására, az egyébként – szerinte – Adytól idegen tárgyas személytelenség hangsúlyaira utal, és sommásan úgy ítéli meg, hogy a művészet szépségteremtő beteljesülése fordított esztétizmusként, vereségként szólalt meg (e kötetben jelentek meg az utolsó Léda-versek is). *A magunk szerelme* ismét alkalom, hogy a szerző emlékeztessen a Petőfire utaló témamegjelölésben (politika és szerelem) is megnyilatkozó romantikus költői szerepekhez való hűségére, a hagyomány folytatódására

(kicsit erőltetettnek – túlzottan kézenfekvőnek – érzem a hasonlatot), érdeme ugyanakkor, hogy felhívja a figyelmet az eddig mellőzött vonásra: a magyar lírában elsőnek megfogalmazott békeóhajra és háborúellenességre. E kötetben jelent meg az *Elbocsátó, szép üzenet*, erről szólva végiggondolja a Léda-szerelem jelentőségét: Bölönire és Királyra visszamutatva megállapítja, hogy e szerelem nemcsak költő rabság volt (mint ők írták), hanem olyan verseket hozott, amelyekben a költő „éppen nem romantikus módon nyilatkozott meg”, a Léda-versek ugyanis a legmodernebb versei közé tartoztak, a maguk kitárulkozó merész őszinteségével megelőlegezik Szabó Lőrinc szerelmi költeményeit (a Léda-korszak lezárásával poétikus, de konvencionálisabb szerelmi költeményeket ír már). A könyv egyik legjobb része ez, mert itt ismét elrugaszkodik a szerző mind az életrajztól, mind magától a kötetből, és a teljes életműben gondolkodik egyszerre, amikor a (kötetben középponti szerepet betöltő) „Magam” motívumát értelmezi mint a magára hagyatkozó individuum önszeretetét az 1904-es *Midász király sarjától* egészen Fernando Pessoaig és Weöres Sándorig mutatta előre. A gyökereket ugyan a romantikában találja föl, de számot vet a Stirner-reneszánsszal, Gabriel Tarde és Taine eszméivel, Barrès „culte du Moi”-jával, legfőképp azonban Nietzsche szóhasználatával, hogy egyidejűleg mondassa ki: a közvetlen személyességre irányuló versalkotó szándék kötötte leginkább Ady verseit a romantikus hagyományhoz, „a lírai »én« távolság nélküli megnyilatkozása egy alapvetően romantikus ideál restaurálásának kísérlete volt Adynál”, tagadja, hogy bármi köze lett volna az impresszionizmus mögött meghúzódó Ernst Mach-i személyiségpluralitáshoz, szerinte az Ady-versek szubjektuma a szerepek sokféleségében teremtődött meg, és ez a változó és többféle vers-szubjektum növelte meg a kötet szerkezetét és a ciklusrend jelentőségét, tette Adyt „kötetköltővé” (62), ilyenformán differenciálódott a lélekbeszéd. Ezt a logikus gondolatmenetet viszi tovább Kenyeres a *Ki látott engem?* bemutatásában is, amikor azt mondja: Ady még nem adta jelét, hogy szabadulni akart volna a megkötő szubjektivitástól (mint a korabeli Babits), nem szakítani akart a romantikával, hanem „még sóvárgott is utána”. Ez utóbbi – értelmezésem szerint kissé túlzó – megállapítását egy verssel bizonyítja a monográfia szerzője: „a szerephez ugyancsak hozzátartozó elvágyódások között néven is nevezte a »kínra-hajló romantika« kék virága utáni vágyakozását” (68). Olvasatom szerint e Kafka Margitnak küldött verses levélben szó nincs virágról, sokkal inkább – az egyébként más szempontból Kenyeres Zoltán megközelítését alátámasztó – öniróniáról, szerepválságról, mindarról, amit majd a *Hunn, új legenda* mértékadó elemzésében meg is nevez a szerző. (A *Vágyini hogy szeretnék* hivatkozott része így szól: „Hiszen jó volt magamban, / Magamért és magammal élni, / De ezt a boldogságot / Olyan jó volna fölcserélni. // Valami furcsa késsel, / Egy ősi s csak holnap jött mával, / Valami kidacolt, nagy, / Kínra-hajló romantikával.”) A Hatvany Lajos bíráló szavaira adott válaszüzenetben, ebben a „zengő hangú, gyönyörű nagyzenekari” műben a költészet uralkodó költő szerepe az uralkodó, e „romantikán túli nagy romantikához” Nietzsche profetikus hangja kellett (71). A monográfia „megvédi” a költőt Hatvanyval szemben, s felhívja a figyelmet a versnyelv modulációjában megmutatkozó áthangolódásra, a megnövekedő reflexív kifejezés líráképző jelentőségére. A *Tiltakozni és akarni* című műre mint a pályaszakasz katartikus, nagy versére utal, nem utal azonban arra, hogy egy Nyéki Vörös Mátyástól napjaink lírájáig ívelő sajátos verstípus – az infinitívusos versek – megformálódásának jelentős állomásáról van szó (az idemutató XIX. századiaknak Németh G. Béla [*Mű és személyiség*, 723–724], Arany Jánoséinak újabban Szili József [*Arany hogy isteniül*, 270–724] szentelt figyelmet, a huszadik századiakról én

írtam részletesen [*Modern hagyomány*, 72–100]). Röviden szól Kenyeres Zoltán a kor-szakhoz szervesen hozzátartozó *Margita élni akar* című műről, amely – szerintem – nem elbeszélő költemény (ezért lesz majd jelentősége a húszas évek végi három Illyés-műnek, mert azok valóban műfajémbresztő jellegűek, mint ahogy a *Jónás könyve* is az), de azzal egyetérttek, hogy a mű „az epiko-lírai nagykompozícióval folytatott modern kísérletezés”, és előremutat a hosszúvers műfajára és a sorozatversre, melynek legjobb példája Szabó Lőrinc *Tücsökzenéje* lett.

A *Végző szó változatai* című záró nagyfejezetnek elvileg két kötetéről: *A halottak élen* és *Az utolsó hajók* címűről kellene szólnia (a tartalomjegyzék szerint ezt is teszi), valójában azonban a legjobb része a monográfiának, ugyanis egyrészt – plasztikusabbá téve a súlypontokat – összefoglalja az eddig mondottakat, másrészt új szempontok bevezetését érvényesítve alkot tulajdonképpen teljes folyamatrajzot, ismét az egész életműben gondolkodva (ez a koncepciózus negyvenöt oldalnyi rész önálló tanulmányként is megállná a helyét, s ehhez valóban fordulhatnak az Ady iránt érdeklődők). A két kötet időszakára vonatkozóan rámutat, hogy az oly kitárulkozó „lírai” költőnek látszó Ady hallgatott az őt kínzó valóságos testi szenvedéséről (bár vérbajának eredetéről, alkoholszenvedélye tudatgyötrelméről beszámolt). Feltételezhető, hogy állapotának fokozatos romlása is belevetült a háború általános kor- és kórjelentésének a képzetkörébe. (Feltűnő volt a versek számának csökkenése: míg korábban nyolcvan-kilencven, addig 1916-ban alig több, mint 30, a következő évben csak 22, majd pedig mindössze 18 vers került ki tolla alól. *A halottak élen* Hatvany közreműködésével készült, aki megvásárolta 1917-ben a szerzői jogokat. A szerkesztést illetően súlyos viták voltak; Ady kényszerült engedni, s a szerkesztő egy reprezentatív könyvet akart és jelentetett meg, amely 125 verset tartalmazott. Az ember-rontó háború élményeit megszólaltató versekről szólva „szelíden hangzó panasz”-nak minősíti Kenyeres Zoltán a *Kocsi-út az éjszakában* már idézett világát, pedig annak éppen abban állt a jelentősége, hogy még metaforikusan is megelőlegezte a kései verseket, előremutat a komor megállapításra: „Egész világ szőttje kibomlott” (*E nagy tivornyán*) és a talán legkeserűbb Ady-sorra, amely múlt időben tagadja a lehetséges jövőt: „minden leendő összeomlott” (*Véresre zúzott homlokkal*). Ugyanakkor nagyon szépen ír a szerző a Csinszka-szerelem verseiről, amelyeket „a visszavont boldogság, a szomorúságba áthajló öröm emelt a konvencionális szerelmi líra fölé” (83). A kötet verseiben – köztük a „sursum corda” toposzt magukban hordozókkal – a nyelvi intonáció alapját az „a sajátos és összetéveszthetetlen Ady-hang képezte, amit minden olvasó érez, de fogalmilag pontosan még hosszú elemzés során is alig lehet körülírni”. Itt hívja föl a figyelmet a monográfia szerzője a – Halász Előd könyvében részletesen elemzett – motívumpárra: halálra és életre. Az előbbi Adynál az elnémulás jelképe, ezt tekinti át röviden a korai művektől egészen a legutolsóig. A kötet két legszebb versének *A szamaras ember* és az *Ugrani már: soha* címűt tartja, az előbbi motivikusan egészen a *Midász király sarjái*g visszamutat, a mégis-élet-helyzetet megfogalmazó alkotásnak, a két évvel későbbi pedig már a „mégsem” versének nevezi. – Az e kötetből kimaradt verseket Földessy Gyula gyűjtötte egybe s állította belőlük össze *Az utolsó hajók* című kötetet 1923-ban. Míg Hatvany megtartotta a költő szerkesztési elveit, addig a posztumusz kötet időrendben sorakoztatja fel a verseket. Babits egyívásúnak látta a két verseskönyvet, némi különbséget csak a hangulat keserűségében, a sivár kétségbeesés érzésének intenzitásában látott, Király István a nemzet mint egyetlen megmaradt eszmény fényét látta erőteljesebbnek a komorságnál. Kenyeres nem igazságot akar tenni a kortársi és későbbi megítélés között, hiszen bár a

marxista irodalomszemlélet mindent elkövetett – írja –, hogy olyan jövőtávlatot csiholjon ki a versekből, amelybe szocialista berendezkedés is beleérthető, úgy gondolja, ennek az akaratlagos értelmezésnek az ellenkezője sem lenne igaz, mindezek helyett kísérletet tesz valami másra, megpróbálja e kései verseket a teljes életmű keretébe ágyazva – a képstruktúrában és tematikában történt változásokat – vizsgálni. Nyomon követi a ritmika, a zenei verselés, a hangzásvilág alakulását, valamint kiemeli az idődimenzió motívumainak jelentőségét, s itt máris melegebbé válik a hangja, esszéisztikusabbá a stílusa, olyan mondatokban, mint a következők: „Verseiben a jelen, a Ma kezdettől elutasított minőségekkel volt tele, s az eszményeket a Holnap felé induló hajó zászlajára írta fel. Ez a hajó most eltűnt a láthatárról, s helyette megjelent a Tegnap, mely ugyanúgy nem nap-társzerű időszakaszt fejezett ki, mint a Holnap, hanem kvalitást” (98).

Ez a szépiróvá emelkedett stílus jellemzi az egész *Értékek rezignációban* című fejezetet, amely nem egyszerűen az utolsó művekről szól (csupán), hanem a teljes életműben gondolkodik, annak motívum- és tematikatörténetét adva, (kissé elnagyolt) filozófia-, mentalitás- és eszmetörténeti háttérrel. Erre szép példa, ahogy az újonnan elképzelt Tegnap időmotívuma mellett megközelíti a térszemléleti motívumok megjelenési formáit a „kí-vüllét” és „különlét” valóban működtethetőnek mutató új kategóriái bevezetésével (zavarba ejtőnek legfeljebb az mutatkozik, hogy – mint másutt – itt sem marad meg a választott kategória-, illetve fogalommezőben, hanem egy másik szólámról kezd értekezni). A háború idején a különlét vált értékesebbé és igazabbá, feloldódása csak a kulturális örökség virtualitásában vált elképzelhetővé. Itt állapítja meg Kenyeres Zoltán, hogy az elkülönülés nem az értelmetlen világtól való elfordulással volt azonos (haszonlón látszik pozitív értékstort keresni, mint amikor Király István az „eltévedtség”-et elkülönítette az elidegenedéstől). Az elkülönülésnek két fázisát látjuk, a korábbi alapszövegének a *Mégsem, mégsem, mégsem* című verset és az Octavian Goga egyre féktelenebb nacionalista uszításaival szembeni megrendítő vallomását (*Levél helyett Gogának*) tartja, annak bemutatásával, hogy egy magasabb éthosz nevében tartja távol magát a költő a „sokaságtól” és eszméitől. A második fázis fájdalmasabb, katartikusabb elkülönülés, amelynek első hírnöke a *Koldus hívésnek átka* (1915), amely elvezet az *E nagy tivornyán „sajátos hitéig”* (sic!). Érdekes kísérletet láthatunk abban, ahogy Kenyeres Zoltán összekapcsolja Király Istvánnak a kései és Hévízi Ottónak a korai Lukácsra alapozott koncepcióját, megállapítva, hogy a marxista társadalomontológia nem tudta megoldani az életmű kínálta kérdéseket, a *Regényelméletben* felújított korai romantikus iróniaelfogás azonban már alkalmasabbnak látszott a feladat elvégzésére: az értelemmel szembeni negatív misztikaként: a docta ignorantia-ként felfogott költői irónia fogalmának segítségével valóban mélyebben lehetett megragadni a versek belső változatait, jóllehet a lukácsi és az őt követő értelemben Ady mégsem volt ironikus költő, talán „éppen ezért nem érzi őt a mai, alapvetően ironikus – az ő koránál még keserűbb, még kilátástalabbnak mutató korszak – a maga költőjének” (108). Ennek bizonyítását a hitakarat vizsgálatával végzi el Kenyeres, és bekapcsolva a szégyen kategóriáját is, eljut szinte az ellenkező végletig: az adorni megfontolásig, mondván: költőnk a lehetséges felszínesen derűs magatartással szemben „a szégyenben való lét elfogadását és magatartásá emelését tekintette egyedül etikusnak”. A választott kategóriák rendszerében logikusnak, követhetőnek látom Kenyeres Zoltán gondolatmenetét, még akkor is, ha el tudok képzelni más, talán korszerűbb iróniafogalom alapján történő értelmezést, mint amilyen például Paul de Mané, aki éppen a Kenyeres Zoltán által is gyakran használt allegória és szim-

bólum alakzataival tárgyalja együtt az irónia problémáját (vö. Paul de Man, *A temporalitás retorikája*, 1983; magyarul: *Az irodalom elméletei I.*, 1996).

Igazán izgalmassá akkor válik Kenyeres Zoltán monográfiája, amikor rákérdez: milyen lírai magatartásformát vehetett magára a lélekbeszéd (itt használja először a lírai magatartásforma terminusát, pedig valójában könyve legerőteljesebben ezen alapul), s válaszul az utolsó tíz oldalon valóban új, önálló Ady-értelmezést ad, amely ráadásul aktuálisnak mond(hat)ja Ady Endre költészetének mégis hozzánk, kései olvasóihoz (is) szóló, ránk (is) vonatkozó üzenetét. Ha kissé leegyszerűsítőnek érzem is a korabeli Kosztolányi lírafelfogását (csak) Mach szenzualizmusához, Babitsét a tudatlírához, Adyét (csak) Brentano pszichologizmusához kötni, azt már termékenynek vélem, ahogy a késői Ady esetében kimondja: számára a „lélekbeszéd” nem adott választást, „előtte egyetlen líraalkotásra is képes magatartás maradt nyitva: a rezignáció” (111). Ez nem jelent(hetett) mást, mint a lélekbezárást. Magyarázataul Kenyeres Kierkegaard-hoz fordul, ahogy ő a Rezignáció Lovagjáról ír, „aki beleszeretett a szép hercegnőbe, aztán lemondott róla, elment, elbujdosott, csak hogy a lelkében megőrizhesse olyannak, ahogy megismerte, vagyis lelkében a romboló idő fölé emelhesse alakját”. A példázatot úgy vonatkoztatja Adyra, hogy szerinte a rezignáció mint líráteremtő magatartás magába olvasztotta és egybefoglalta a megnyilatkozások szerepszerű jellegét, az intenzitás kárpótolt az extenzitás csökkenéséért, „a kései líra egész indulati ereje belesűrűsödött a rezignáció tónusába, Adyból ha nem is a Rezignáció Lovagja, de a Rezignáció Költője lett” (112). Ennek bizonyosságaként szól a művek fokozatos egyneműsödéséről, arról, hogy a szégyent kiváltó, elutasítandó konkrét élet és a rezignációban megőrzendő élet élesen elhatárolódott egymástól (*Élünk vagy nem?*), hogy a versek tanúsága szerint a történelmi ország fennmaradása határaival együtt kétséges lett, de a nép, a „fajta” élete nem, hogy a „közben”, a „köztesség” nem az átmenetiség, hanem éppen az időn kívüli végtelenség képzetét keltette (*Két kuruc beszélget*), arról, hogyan vált a szerelem is az időtlenné különülés eszközévé. Néha – írja – beszívárog ugyan a versekbe „a legrosszabb emberi állapot: a közöny” is (*E nagy tivornya*), de le tudja győzni a költő azzal, hogy „a megíróddó vers erősebb ellenérv a benne megfogalmazódott gondolatnál” (120), mint *Az utolsó hajók*-ban. Kenyeres szerint ugyanis az igazi, a teljes közöny nem artikulálható, nem beszédes, a közöny néma, amint az – a szerző szerint – meg is mutatkozik 1918. október 1. után (magam úgy gondolom, a némaság nemcsak a konkrét elhallgatást, de a csend motívumának számos más lehetőségét is jelent[het]i, saját poétikával rendelkezik). A jelzett napon jelent meg a Nyugatban Ady utolsóként írott verse, az *Üdvözlét a győzőnek*. (Megjegyzem, ennek jelentőségét akkor látnánk igazán, ha összehasonlítanánk Juhász Gyula *Gloria Victis!*, Babits Mihály *A könnytelenek könnyei*, Tóth Árpád *Szent nyomorék, riadj!* című – igaz, későbbi, de – hasonló tartalmú műveivel.)

A szakirodalom (többek közt Borbély Sándor, Schweitzer Pál, Varga József, Vezér Erzsébet) azt mondja, hogy a késői versek egyszerűbbé válnak, magam úgy gondolom, nem leegyszerűsödésről, sokkal inkább „tárgyasulásról” van szó, elfogadom Kenyeres Zoltán észrevételét, amely szerint csak az történt, hogy „az ambiguitás versesztétikai minőségei a N. Hartmann értelmében vett előtérretek pusztán stíláriis elemeiből átszívárogtak a háttérretek nehezebben tetten érhető minőségeibe” (122). Kenyeres Zoltán elveti a Tamás Attila, Bori Imre, Németh G. Béla, Kis Pintér Imre kínálta lehetőséget, mely szerint Ady stílusa e művekben expresszívabbá vált, asszociációi már a szürreálisba hajlottak, elveti a Bányai János megengedte avantgarde kritériumok szerinti

olvashatóságot is, de el tudja képzelni annak lehetőségét, hogy „talán egy új nyelv készülődött, talán egy olyan fordulat volt csírájában jelen, mint amilyen az *Új Versekkel* következett be”, de ezt is csak abból feltételezi, hogy a késői művekben megjelentek atonalisabb motívumok, illetve hogy micsoda nyelvi változtatás következett be Babitsnál, Kosztolányinál, még Tóth Árpádnál is 1920 után, azonban a halál által önkényesen lezárt talányként, titokként minősíti csak e lehetőséget.

Ha jegyzeteim élén azt írtam, nem éreztem, hogy Ady igazán közel állt a róla szóló monográfia írójához, annyiban módosítanom kell, hogy: a tanulmány megírásának folyamatában láthatóan közelebb került mégis egymáshoz költő és értelmezője, különösen jól látható ennek fokozatossága, ha arra figyelünk, hogyan tér vissza újra meg újra ugyanahhoz a vershez, amely – úgy tűnik – kedvenc Ady-műve: a *Midász király sarjához*. Először akkor említi, amikor arról szól, hogy a költő még amikor mitológiai történetekhez fordult, akkor is a kevésbé ismert epizódokra utalt, hiszen a „szamárfüles Midászt” idézte meg, „aki az igazság kimondásáért vállalta azt, amit a legnehezebb elviselni, vállalta, hogy nevetségessé tegyék” (28). Másodszor a „Magam”-motívum történetét ismertetve említi mint az első olyan verset, amelyben már körvonalmazódott a szót kereső gondolat a létige egyes szám első személyének erőteljes hangsúlyával: „Vagyok királya, vagyok büszke hőse” (58). A lehetséges szerepek közt is az első közt említi, amikor arra keres választ, ki volt a versekben megszólaló Ady, „a bibliai Góg és Magóg fia, a görög Midász utóda? A pogány magyar Vazul leszármazottja, Ond vezér unokája?” (64). Említi a verset, amikor az 1914 őszén keletkezett *A szamaras ember* című, a virágvasárnapra utaló versről beszél, itt mondja el, hogy „a szamár és a szamárság a [...] a megvetett és kinevetett igazságot, az önfeláldozó tettet jelképezte” (88). És eszébe jut az elkülönülés fázisait ismertetve, a *Koldus hívésnek átka* motívumai után kutatva is: míg a korai versben (*Beszélgetés egy szegfűvel*) a szerepvállaló költő szüntette meg a koldusságot, addig 1915 őszétől „egyetlen lehetőségének és szerepének a teljes elkülönülést látta: erkölcsi kötelessége lesz, hogy mint Midász az igazságot, most a történetekért való szégyent vegye magára, s evvel kívül rekesse magát a felejtést találó többségen” (103). Az idézetekből önálló verselemzés lenne összeállítható.

Ha margójegyzeteim élére József Attila sorai kínálkoztak, hadd idézzem őt, mégpedig ugyanazt a munkáját befejezésül is. Az *Ady-vízió* zárása így szól: „A költemény pedig, minthogy a dolgokat nem a maguk valóságában tartalmazza mint esetleg a zsák, nem más, mint neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe foglal: *névvarázs*.” A kiemelt terminust megismétli, szentenciaként mondván ki a tanulmány konklúzióját: „A nemzet: közös ihlet. A költészet a nemzet lelkében ható névvarázs.” Nos, ha eszerint gondolkodom az új Ady-monográfiáról, szándékában méltányolnom kell, hiszen arra tett kísérletet, amit József Attila sugall: a költészetet, az irodalmi művet anyaga, a nyelv, a szó felől szemlélni, s megtudni valamit annak titkairól is. Kenyeres Zoltán olyan Ady-monográfiát adott a kezünkbe, amely törleszteni próbálta a magyar irodalomtörténet számos adósságainak egyikét, mégpedig oly módon, hogy – vélt hiányosságai és hibái ellenére is – megkerülhetetlen része lett Adyról való gondolkodásunknak. (Korona Kiadó, Budapest, 1998.)

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Petőfi Sándor összes művei. Költemények 3.

Sajtó alá rendezte: Kiss József, Kerényi Ferenc, Martinkó András,
Ratzky Rita, Szabó G. Zoltán. Szerkesztette: Kerényi Ferenc

A Petőfi kritikai kiadás viszontagságos történetének talán legviszontagságosabb sorsú kötetét tartja kezében az olvasó. Míg az első és a második kötet megjelenése között tíz év telt el, addig a harmadikra már tizennégyet kellett várni, s e tizennégy esztendő alatt szükségessé vált gyakorlatilag az egész kiadás újraszervezése. A sorozatszerkesztő Kiss József és a Petőfi-kutatás másik nagy örege, Martinkó András elhunyt, a fiatalabb munkatársak, Ratzky Rita és Szabó G. Zoltán új feladatokat kaptak, a munkálatok megfeneklettek. Az alapvető megújulás elkerülhetetlen volt, s minden azon múltott, sikerül-e megtalálni azt a kutatót, aki szakmai kompetenciája mellett rendelkezik a szükséges szervezőerővel, és képes a rendezett viszonyok megteremtésére. Petőfi és a textológiai kutatások nagy szerencséjére Kerényi Ferenc vállalkozott erre a hihetetlenül nehéz feladatra.

A soron következő kötethez, amely az 1844 szeptembere és 1845 júliusa közötti költeményeket öleli fel, úgy látott hozzá, hogy már rendelkezésére állott igen sok elkészült anyag, a főszövegek és a jegyzetek első változata. Ez a helyzet azonban, ha belegondolunk, mégsem volt igazán jó. A négy kutató – többnyire mégoly színvonalas – munkája ugyanis szükségszerűen csak igen eltérő karakterű és készülségi fokú lehetett, ezeket egységes kötetbe kellett gyúrni, miközben számos kiegészítő alapkutatás elvégzése is szükségessé vált, azoké, amelyek hiánya már az előző sajtó alá rendezői csapat idejében a munkák lelassulásához vezetett (lásd a Bevezetést, 177–178). Kerényi Ferenc feladatát magas színvonalon oldotta meg: jól használható, rendkívül gazdag és egységes kötet született, amely hasonlóan jó folytatást ígér, s – reményeink szerint – az eddigihez képest éppen nem tovább lassuló, hanem sokkal inkább gyorsuló ütemben.

A kötet arányai optimálisnak mondhatók. A főszövegek és jegyzetek terjedelmi aránya egyharmad-kétharmad megoszlást mutat, amely a leginkább elfogadott a szakmai közvéleményben. Az előző kötetek nagyjából egynegyed-háromnegyed arányához képest ez mindenképpen optimalizálást jelent, gazdaságosabb szerkesztést úgy, hogy közben a feltárt anyag nem sérül semmilyen tekintetben. Ez részben a célszerű és jól alkalmazott belső mutatók és utalások rendszerével volt elérhető; a kötet így nemcsak áttekinthető lett, hanem minden bizonnyal karcsúbb is. Ugyancsak a jobb használhatóság szempontjából emelendő ki az az újítás, hogy a név- és címmutatót különválasztották, s a címmutatót verskezdetmutatóval is bővítették. Felvetjük, de nem kérjük számon, legfeljebb megfontolásra ajánljuk, hogy nem lenne-e célszerű helységnévmutatót is készíteni, hiszen Petőfi oly sokat utazott, versei oly igen gyakran kötődnek egy-egy helyszínhez, hogy az ilyen irányú keresési igények kiszolgálása megnövelhetné a további kötetek használati értékét. Hasonló megfontolásokból (is) kiváló ötletnek tartjuk a kötet lektora, Lukácsy Sándor javaslatára készített poétai naptárt (537–543), amely a költő életének eseményeit és a hozzájuk köthető verseket, verscsoportokat rendeli egymáshoz egy táblázat keretei között.

Az egyes költeményeket magyarázó jegyzetek előtt több bevezető tanulmány áll. Maga a Bevezetés (177–179) csak a kötet történetére vonatkozó információkat tartalmazza, az eddigi gyakorlathoz hasonlóan célratörő szűkszavúsággal. Az ezt követő tanulmányok és kiegészítések sorában először az előző kötetekhez készült *Pótlások* kerülnek közlésre

(180–194), majd az *Elveszett, tervezett, csak címről ismert Petőfi-versek számbavétele* (195–199), végül Kiss József tanulmánya, a *Petőfi Versek (1844–1845) című kötetének kiadástörténete* (200–208). E részeket illetően a Pótlásokhoz tennénk egy megjegyzést. Ez *A hűtelenhez* című költemény időközben előkerült eredeti kézírata alapján javítja az I. kötetben közölt főszöveget, valamint az újonnan felbukkant *Ibolyák* című füzetből szövegváltozatok közlése mellett két, eddig csak hírlapban megjelent verset is kiad. Az *Engesztelés* és a ***Színésztársamhoz* című versek azonban így csak a jegyzetek között szerepelnek a kritikai kiadás egyébként teljességre törekvő anyagában, valódi főszöveggént nem, s helyüket a tartalomjegyzék sem emeli ki, csak a címmutató utal rájuk (kezdősorral viszont itt sem szerepelnek). Célszerű lett volna a *Pótlásokat* a főszövegek után elhelyezni, azok rendjébe sorolva őket, egyrészt – elvileg – úgy nyerték volna el valódi helyüket, másrészt – gyakorlatilag – a nem kimondottan kutatói olvasók köre is (amely köztudottan nem feltétlenül bújja a jegyzeteket) azonnal felfedezhette volna őket.

Az egyes versekhez készült jegyzetekre térvén először is azt a problémát emelném ki, amellyel a sajtó alá rendezőknek unos-untalan meg kellett küzdeniük: a kultikus elemektől átszőtt értelmezési hagyomány sokszor inkább elfedő, mint megvilágító szerepét. Petőfi köztudottan termékeny szerző volt, versei gyakran személyekhez, alkalmakhoz kötődnek. E jellegzetesség – Petőfi alakjának múlt századi mitizálódásával párhuzamosan – emlékezők áradatát eredményezte, hiszen a még élő szemtanúk szívesen hagyták az utókorra, amit egy-egy mű keletkezéséről tudtak, ahogy egy-egy Petőfivel való találkozást megélték. Ezek a rendszerint sok év távlatából és egy kialakuló kultusz hatására készült, gyakran egymásnak is ellentmondó emlékezők, valamint az ezeket gyakran tényként kezelő szakirodalmi hagyomány szinte áthatolhatatlan szövevényt alkot. Ebben a kusza helyzetben kellett a sajtó alá rendezőknek ösvényt vágni minden egyes olyan vers esetében (s ilyen sok van), amelyhez ilyen vagy olyan történet fűződik.

A kötet egyik nagy érdeme a rendkívül következetesen érvényesített, szikár filológiai szemlélet, amely igyekezett elkülöníteni azt, ami tényszerűen tudható, attól, ami bizonyosan a legendák vagy jobb esetben a megcsaló-megszépítő emlékezet világával kapcsolatos. Ez időnként iszonyatos feladatot jelentett. A Csapó Etelke-versek kapcsán az adott időszak eseményeit szinte órákra bontva kellett rekonstruálni, részletezve Etelke betegségének, elhunytának és temetésének körülményeit. A híres *Csokonai* című vers kapcsán a Csokonai-filológiában is részterületnek számító ikonográfiában éppúgy el kellett mélyülni, mint Hajdúböszörmény helytörténetében és topográfiájában. Az *erdei lak* kultusszá épülő költői versenyének történetét számos, egymással ellentétes emlékezőből lehetett csak megközelíteni. A *Védegyleti dal* háttérének megrajzolásához a korabeli ruha-viselet problémaköre éppúgy hozzátartozott, mint a divatlapok versengésének kritika-történeti érdekű problémája. A *naphoz* című vers egy kétszavas utalása kapcsán mintegy másfél oldal taglalja a költő lakásviszonyait, az ajtókat, ablakokat, bútorok elhelyezkedésének részleteibe menően.

A példák még sorolhatók volnának, hiszen a kötet egészét jellemző vonásról van szó. Felvethető persze a kérdés, hogy szükséges-e ilyen részletességű tárgyi-életrajzi feltárás, amikor sokszor így is csak a bizonytalanságok jelzése a végeredmény. Az egyes esetekben az arányokon nyilván lehetne vitatkozni, s több esetben bizonyosan joggal, mindazonáltal ennek nem látjuk szükségét. A kérdés az, hogy elfogadjuk-e a szerkesztő és a sajtó alá rendezők azon törekvését, amely a – nem kis mértékben az értelmezési hagyomány által is okozott – filológiai szövevénnnyel való szembenézésre irányul. Ha igen, akkor el kell

fogadnunk a mikrofilológiai vizsgálatok szokásosnál nagyobb arányát is. Úgy véljük, szükség van arra, hogy világossá váljék, mi tekinthető adatolható ténynek, mi hipotézis, és mi tartozik a legendák világába. Ha egy kritikai kiadás vállalja ennek elvégzését, s fő vonásaiban megfelel feltett céljának, csak tiszteletet érdemel.

A jegyzetek felépítése a jól bevált rendet követi. Ez nemcsak az alfejezetek rendszerére vonatkozik, de a fejezeteken belül alkalmazott logikai konvenciókra is. Nagyon jónak mondható az a törekvés, hogy a szöveges részek hasonló érvelési rendet kövessenek. Jellemző például a keletkezés meghatározásában az *ante quem* és a *post quem* dátumok kiemelése, s a mondandó ezek köré szervezése. Ezt árnyalja tovább a szélesebb időkör és a szűkebb időkör meghatározásának elválasztása, s az a tény, hogy mindig élesen különvált, mi az adatszerű tény, s mi hipotézis. Ez persze nem oldja meg azt a problémát, hogy a jobb híján mindössze hipotetikus érvek alapján besorolt versek a továbbiakban, a népszerű kiadásokban immár a *hipotézis elolvadásával*, a *tényszerűség státusában datálva* hagyományozódnak tovább. A kritikai kiadás azonban feltehetőleg nem tehet többet annál, amit a jelen kötet is tesz: legjobb tudása szerint elválasztja egymástól a tényszerűt és a ki nem kerülhető feltevéseket.

A keltezés mindazonáltal így is súlyos elvi problémákat vet fel. A tények hiánya, vagy az egymásnak ellentmondó adatok feltevésekre, illetve a források hitelességének megítélésére, a közülük való válogatásra kényszerítik a sajtó alá rendezőt. Ez azonban beemel egy olyan mozzanatot a filológiai érvelésbe, amely gyakran a mű és az életmű értelmezésével kapcsolatos, elszakíthatatlan attól. Jó példa erre *A királyok ellen* című vers. A költemény csak 1848 októberében jelent meg, azonban egy olyan, magától Petőfitől származó jegyzettel, hogy a megírás 1844-ben történt. A királyellenes vers 1848-ban nem volt feltűnő Petőfi költészetében, annál inkább annak számíthatott 1844-ben. A vers datálása tehát az életmű értelmezésének alapkérdéseivel van összefüggésben: hogyan, milyen ütemben alakultak Petőfi társadalmi-politikai nézetei. A jegyzetet író Kerényi Ferenc rendkívüli alapossággal járt el, számba vette és kritikailag értékelt az egymásnak ellentmondó szakirodalmi véleményeket, igyekezvén kiszűrni a filológiától távol álló indíttatásokat. Egy ponton azonban ő maga sem tudott szabadulni az esztétörténet és az életmű értékelésének szempontjaitól, nevezetesen akkor, amikor a 366. lapon az életmű korabeli verscsoportjának belső logikáját felvázolva próbált érveket keresni a keltezéshez. A probléma persze szinte megoldhatatlan: egy esztétörténetileg és az életmű szempontjából frekvenciátlan mű keletkezésének meghatározása maga sem nagyon vonatkoztathat el értékelő szempontoktól, ha nem állnak rendelkezésre teljesen egyértelmű adatok.

A jelen kötet tartalmazza a Petőfi-életmű egyik legismertebb darabját, a *János vitézt*, amelynél szinte valamennyi eddig tárgyalt probléma felvetődik. A megírás idejére vonatkozóan ellentmondásos emlékezősekből kellett kiindulni, s az értelmezések is kiemelt helyet szentelnek a műnek. A rendkívül nehéz feladat megoldása alapvetően sikerült, mindazonáltal a több fázisú keletkezésre vonatkozó feltevések bírálata nem tűnik elég meggyőzőnek. A megírás ideje és fázisai körüli problematika ugyanis – noha szorosan összefügg – nem teljesen egyező szempontot foglal magába, a megírás két fázisának elkülönítése a műértelmezés területére vezet: ahhoz a kérdéshez, mennyire szerves a műegész szerkezetileg. A dilemma tehát az volt, mennyiben lehet e nézőpontot bevonni a filológiai vizsgálatokba. Az értelmezés egyébként teljesen indokolt kívülrekesztése ezúttal viszont mégis némi hiányérzetet kelt a probléma tárgyalási mélységét illetően.

A *János vitéz* jegyzeteinek, csakúgy, mint a kötet egészének fontos része a *Fogadtatás* című alfejezet, amelyben rendkívül gazdag anyagot találhatunk a hatástörténet vizsgálatához. A fogadtatás azonban az életmű alakulásának is fontos tényezője volt, így annak feltárása a kutatások egyik elsőrendű érdekét szolgálja. Különösen szembetűnő ez *A természet vadvirága* című programvers esetében. E kihívó hangú költemény részben születését is a korábbi versek fogadtatásának köszönheti, részben maga is további jelentős hullámokat gerjesztett. E költemény igazában csak e háttérben szemlélve nyeri el sajátos jelentőségét.

Sorolhatnánk még tovább a kötet egyes filológiai elemzéseinek érdemeit, s számos kisebb-nagyobb vitát is kezdeményezhetnénk egyes részletkérdésekben, a megírás árnyait illetően. Nem tesszük. Egyrészt, mert egy bizonyos szinten túl a recenzens kompetenciája nem elégséges. A kritikai kiadás olyan műfaj, hogy a sajtó alá rendezőnél senki sem ismeri jobban témáját, még megközelítően jól is alig egy-két kutató. Megítélni inkább az egészet, a módszert és a szemléletet lehet, a többi könnyen okoskodásba torkollik. Másrészt azért sem látjuk szükségesnek a további példák taglalását, mert az nemigen változtat a kötet egészéről az eddigiekben kialakítani szándékozott képen. Úgy véljük, Petőfi összes költeményeinek 3. kötete a textológiai-filológiai kutatások élvonalába tartozik, s nem csak a Petőfi-szakirodalom nagy nyeresége. Várjuk a hasonló színvonalú, mielőbbi folytatást.

(Budapest, 1997, 572 l.)

DEBRECZENI ATTILA

Bitskey István: *Eszmék, művek, hagyományok*

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének szakmai hírnevét öregbíti a *Csokonai Könyvtár (Bibliotheca Studiorum Litterarium)* sorozat hetedik kiadványa: Bitskey István *Eszmék, művek, hagyományok (Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)* című munkája.

A kötetben közölt huszonnégy tanulmány szerzője a célját abban jelöli meg, hogy „a magyar irodalom és művelődés múltjának, térbeli és időbeli kiterjedésének dimenzióit” vizsgálva – a „debreceni iskola” nagy öregjei által kijelölt kutatási irányokat tartván mérvadóknak – hozzájáruljon a nemzeti önismeret, önszemlélet és azonosságtudat biztosabb alapjainak megteremtéséhez. A magyar művelődésnek európai összefüggésrendszerben való tanulmányozásakor is – az *Előljáró levél* vallomása szerint – a szerző Bán Imre és Klaniczay Tibor ösztönző példáját követte.

A reneszánsz és barokk interdiszciplináris vizsgálatát célzó jubileumi konferenciákon elhangzott előadásoknak és az irodalmi folyóiratokban közölt tanulmányoknak kötetbe gyűjtését összetartozásuk indokolja, azok együttese árnyalja a magyar szellemi múlt megítélését. A két művelődéstörténeti korszak évszázadait pásztázó és hatásukat napjainkig követő tanulmányokat sorra bemutatni nem célja e recenzióknak, azokra az írókra hívná fel az olvasók figyelmét, amelyek elsősorban művelődési hagyományainkkal való sáfarkodásunk hatékonyságának mértékén gondolkodtatnak el.

Háromszáz év tarka színeképeinek tudományos módszerességgel helyére illesztett mozaikjaiból árnyaltabb összkép áll össze ebben a kötetben. A korstílusok európai vonulatá-

ba szervesen illeszkedő életműveket vizsgáló szerzőnek a magyar és külföldi szakirodalomban való biztos tájékozódása értékrendjének mércéjében tükröződik.

A *reneszánsz vonzásában* című fejezetben a Mátyás alakjáról és koráról kialakult összképet a humanista kultúra és ízlés magyarországi térhódításának eddig kevésbé vizsgált aspektusaival teljesíti ki. Miután végigpásztazza az udvari kultúra kérdéskörének magyar és nemzetközi irodalmát, a kortársak, elsősorban Bonfini munkáiból szemelgeti ki az udvartartás hagyományos lovagi és reneszánsz elemeire vonatkozó adatokat, kiemelve az udvari reprezentációnak az uralkodó hatalmát illusztráló lenyűgöző szerepét. Az élvezetes stílusban előadott ceremóniatörténeti adatok gazdagságával maga Bitskey is elkápráztatja az olvasót, ráirányítva a figyelmet arra, hogy művelődéstörténeti szempontból ezek a reneszánsz udvari látványosságokat, udvari ünnepségeket leíró források nincsenek még kellőképpen kiaknázva. Időtálló értékeket keres Mátyás életművében, aki nem a sors kegyeltjeként magasztosult az igazságos nagy király jelképévé, hanem a klasszikus tudásból, a művészet, a szellem erejéből táplálkozó reneszánsz magabiztossága és sikeres tettek sarkalló elégedetlensége révén. A janusi himnikus békeepigrammák rétegeinek felfejtésekor az irodalomtörténész a krisztianizált humanista értékrend és mentalitás, valamint a politikai erőszak összeütközésének elemzéséből indul ki. A mitológiai utalásokat pedig a reneszánsz művelt világának közös kódrendszereként értelmezi, amellyel a humanista költő eleven érzelmeket csiholt ki.

A magyarországi reformáció kialakulásának és irodalmi termésének bemutatására vállalkozó írásaiban a szerző Erasmus és Luther tanai hazai befogadásának fontosabb aspektusaira tereli a figyelmet. Henckel János tevékenységének példájával is bizonyítást nyer az erasmista és lutheri politikai és vallási eszmekör összefonódása és egyidejű hatása. A lutheri egyházi reform tudományos megalapozását Erasmus életművében látja, tudván, hogy a késő középkori dogmák erasmista megkérdőjelezése a lutheri tanok terjedését készítette elő, ezért célszerűnek tartja tüzetesebben megvizsgálni Wittenberg szellemének magyarországi recepcióját és annak összetevőit.

A nemzeti kultúrát pezsdítő reformációs áramlatok erdélyi művelődéstörténeti vetületeit tárgyalva a gazdag résztanulmányok összegezését és egy időszzerű Heltai-monográfia megírását szorgalmazza. A Balassi-kép időbeli módosulásait regisztrálja az értelmezések egy évszázadát áttekintő tanulmány, amely az Esztergomban tartott 1994-es jubileumi konferencia nyitó előadása volt. A könyvtárnyi szakirodalomból – elismeréssel adózva a Balassi-kutatóknak – azokat a tudós szenvedéllyel megírt értekezéseket mutatja fel, amelyeknek lényeges állításai vitára, a kutatásban továbblépésre serkentettek. A művek esztétikai szempontú elemzését a régi litteratúránk interpretálása mai jogos igényeként jelöli meg.

A barokk műveltség fejlődési ívét felrajzoló tanulmányok a tridenti zsinat jelentőségét, a rákövetkező évtizedek egyháztudományát, és annak európai és magyar művelődésre tett kihatásait vizsgálják. A magyar barokk költészetben Nyéki Vörös Mátyás stílusának meghatározó jegyeit számba vevő irodalmat áttekintve a (Klanciczay által megkülönböztetett) késő reneszánsz és barokk korszakának szerves együvé tartozását bizonyítja. A manierista és barokk elemek kapcsolatának illusztrálása érdekében a költői képek kibontására vállalkozik, figyelme a misztikus és naturalisztikus képanyag összefonódására irányul, és felmutatja a manierista szakaszban felhalmozódó barokk lírai látomás kellékeit. Részletező vizsgálata alapján teljesebb kép alakul ki a magyar barokk próza egyik kezdeményezőjének, Lépes Bálintnak írói teljesítményéről. Gabriele Inchino és

Anton Dulcken eredeti olasz, illetve latin szövegét összeveti Lépes magyar változatával; így kitűnik, hogy az olasz egyházi szöveg csak mintát adott a magyaroknak, a nyelvi invenciók a nyitrai püspököt dicsérik.

„A magyar romlásnak századát” pásztázva a szerző tanulmányai azt sugallják, hogy a régi magyar irodalom jelenségeinek számos eddigi magyarázata megérett a kiegészítésre. A magyar és latin írárok egységes keretben való áttekintésével Bitskey maga is igyekszik megközelíteni „az egyes műveket összefogó és átszövő gondolati erezetet, hálózattrendszert”. Hangsúlyozza Pázmány *Diatriba* című polemikus értekezésének jelentőségét, amelyre számos vitairat, így a *Kalauz* is ráépülhetett. Pázmány latin műve kapcsán méri fel Graz szellemi kisugárzását és szerepét a XVI. századi magyar értelmiség alakításában. A kor hiteles képét látja kibonthatónak a válságból kivezető utat kereső Magyarai és Pázmány egymást kiegészítő vitairataiból. A haza sorsán való felelősségteljes gondolkodás párhuzamosságát és a mindkettőben élő hasznos cselekvésvágyat fedezi fel szövegeikben. A kutatók által eddig indokolatlanul háttérben hagyott *Korán-cáfolat*ot, a hitvitának ezt a sajátos színfoltját, a szerteágazó antiturcica irodalom magyar viszonyokra való alkalmazását érdemesnek tartja Pázmány történet szemléletének megvilágítására. A *Korán* bírálatának fontosságát jelzi, hogy ezt az írást Pázmány a *Kalauz*ba is beiktatta. Az 1605-ben megjelent magyar nyelvű műből a politikai és szellemi életre vonatkozó számos adatot lehet kihámozni. A gúny és ironia fegyverét használó Pázmány *Korán-cáfolata* valóban antiprotestáns disputa, amely mind az iszlámtól, mind a protestantizmustól riasztja kortársait. Pázmány és Bethlen kapcsolatának új elemeit levelezésükből bontja ki a szerző. Az elveszett vagy lappangó levelek tartalmát a válaszlevelek utalásaiból rekonstruálva a magyar politikai gondolkodás fejlődésének egyik fontos fejezetét világítja meg.

A kötetbe felvett *História, emlékirat, önvallomás* című terjedelmes tanulmány a műfaj történeti gazdagodásának nyomon követését tűzte ki célul. Áttekinti a témát vizsgáló magyar szakirodalom időtálló tételeit. Nem portrékat fest, hanem a műfajnak a belletrisztikába való hajlását, az írárok szerkesztésmódját, stílusrétegeit, az írói szándékot és módszert, a dekorativitás eszközeit figyeli. A folyamat kiindulópontját ragadja meg, amikor a humanista történetírásból sarjadó szubjektív szemléletű emlékiratot tárgyalja. A kényszerhelyzetben, válságos sorsfordulatban született, külső erővel viaskodó humanista „emléközeteket” a barokk korban felváltó önelemző, vallomások irodalom művészi színvonalának tüzetes és alapos elemzésekor Bitskey a műfaj fejlődésének lépcsőfokait veszi számba a barokk emlékirat alkonyáig, a memoártól a független kisepika felé mutató szépirodalmi alkotásokig. A társadalomban helyét fürkésző önéletrő, a sorsával birkózó szubjektum írói teljesítményét mérő szakmai szembeszegülésekben a szerző nem kíván vitázni, de meglátásaival, a szakirodalomban felvetett kérdések továbbgondolásával, irodalomelméleti töprengéseivel gyarapítani igyekszik ismereteinket. Az értékek átrendeződésének korában tekintete nemcsak esztétikai szempontokra terjed ki, hanem régi irodalmunk kincseinek a lelki hazát építő magyar nemzeti öntudat szellemi energiáit tápláló etikai, érzelmi töltetére is.

A hivatkozások alapján ellenőrizhető adatok bősége, a források és a szakirodalom felhasználása Bitskey eddigi közleményeire is jellemző, pontos megjelölései a további kutatás horizontjainak felvillantása a szerző ítéleteinek továbbgondolását nagyban támogatják.

A tanulmányok világos, logikus előadásmódja, divatos idegen szakkifejezések tudatosan kerülő, veretes magyar értekező stílusa – Kosztolányi valamikori példáját követve – mintha közvetlenül a vizsgált korszakok íróinak „romlatlan” nyelvéből eredne.

(A tanulmányok könyv alakban való megjelenése fölötti lelkesedését nem leplező ismertetés könnyedebb léptét talán megbocsátja majd a kritikus ambíciókat villogtató, vékony fonattal ostromozó szakmai bírálatokhoz szokott olvasó, ha figyelembe veszi, hogy az anyaországon kívülrekedtségükben keveseknek volt lehetőségük részt venni azokon a konferenciákon, ünnepi rendezvényeken, ahol ezek és más, művelődésünk szempontjából fontos értekezések elhangzottak. A tanulmányokat első ízben megjelentető kiadványok pedig akadozva jutottak át a határokon. A recenzens távolító szempontok keresésével nem akarta palástolni a befogadó örömét az enciklopédikus tudásnak e *tanulmánykötet*beli bőkezű szórása láttán.)

(Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996.)

MOLNÁR SZABOLCS

Karol Tomiš: *Szlovák tükörben* *Tanulmányok a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből*

Karol Tomiš tudományos rendezvények alkalmából írt előadásainak szövegeit gyűjtötte kötetbe, ez behatárolja terjedelmét s részben a fejezetek témaválasztását – egyben a problémák megközelítésének módszerét is.

Az *Előszó* számos információt tartalmaz: a szűkebb szakma számára ugyan nem ismeretlen tényeket, amelyeket azonban a szélesebb közvélemény számára nem haszontalan újra felidézni. Rövid történeti áttekintést ad a hungarológiáról mint önálló tudományágról Csehszlovákiában: mind egyes korszakairól, mind a tudományág egyes művelőinek munkásságáról.

A második fejezet *A magyar irodalom fogadtatásának időszakai a szlovák irodalomban* címet kapta. A történelmi eseményekhez igazodva három korszakot vázol fel: az elsőt a XIX. század második felétől 1918-ig terjedő időszakra teszi, a másodikat 1918 és 1948 közé, a harmadikat 1949-cel kezdődően 1989-ig. Egészében a magyar irodalom recepcióját determináló társadalmi, történelmi, kulturális tényezőket veszi számba korszakonként: az elsőt a közös állam keretein belül a nagyszámú szlovák értelmiségi magyar nyelvismerete jellemzi, a fordításokat a két nemzet közeledésének szempontjából tartják fontosnak. Más értelmezést kapnak ugyanezek a második periódusban, amikor a magyar irodalom elveszti korábbi kiváltságos helyzetét, s csupán *egyike* lesz a külföldi irodalmaknak, azonban így is jelentős szellemi értékeket közvetít. A harmadik korszakban megnő a fordítások száma, szellemi értéküket tekintve ugyanakkor a szerző szerint ezek nemegyszer a szocialista ideológia aktuális szükségleteit követik.

A szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok sarkalatos tényezője Petőfi alakja: az ő verseinek fordításáról két fejezet is szól. Petőfit a szlovák közvélemény hosszú ideig renegát költőnek tartotta, mivel szlovák származása ellenére a modern nemzetté formálódás időszakában költészetével a magyar hazafiság hirdetőjévé vált. Tomiš objektív érveket hoz e magatartásmód megértésére, elfogadtatására, magyarázatát azonban árnyaltabbá tehetné, ha tekintetbe venné az alföldi szlovákok korabeli viszonyát anyanyelvükhöz, anyanyelvi kultúrájukhoz és mikro-, illetve makroközösségükhöz.

Az első tanulmány számba veszi a Petőfi-tolmácsolásokat a XIX. század hatvanas éveitől kezdve az 1970-es évek végéig, s röviden jellemzi az egyes fordítások esztétikai értékét, az egyes válogatások viszonyát az életmű egészéhez. A második a *Dalaim* első és majd' fél évszázaddal későbbi fordítását hasonlítja össze egymással, rámutatva arra, hogy a két fordító – (Viliam Pauliny-Tóth és Pavol Orságh-Hviezdoslav) – költői kvalitásain kívül fordítói koncepcióiknak, módszereiknek, kifejezőeszközeiknek a változása, gazdagodása adja az értékkülönbséget.

A harmadik fejezetben a két irodalom jelenségeit veti össze Tomiš az 1900–1920-as években, főként tipológiai szempontokhoz igazodva. Rámutatva arra, hogy mindkettő azonos közép-európai társadalmi, politikai, történelmi valóságból nőtt ki, csaknem azonos korabeli szellemi áramlatok érintették őket; különbségeik elsősorban a magyar, illetve erre szlovák irodalmi élet jellegéből, s a szlovák írók életterének szűkösebb feltételeiből adódnak. A szerző felteszi az örök kérdést: vajon tudtak-e kölcsönösen egymásról a rokon irodalmi mozgalmak képviselői? Kimutatja: míg a *Nyugat* lapjain nem talált visszhangra a szlovák irodalom, a szlovákok ismerték a *Nyugat* nemzedékének törekvéseit, jelesebb képviselőit.

Ady Endre személyét és költészetét kezdettől fogva rokonszenvvel fogadta a szlovák irodalmi közvélemény – mutatja ki a továbbiakban a szerző. Az első világháborút követően többé-kevésbé rendszeressé válik műveinek fordítása, interpretálása, s a szlovák Ady-kép fokozatosan árnyaltabbá, differenciáltabbá is válik.

Bár a csehszlovákiai baloldali irányultságú írói körök számára nem volt ismeretlen József Attila, a szélesebb irodalmi köztudatba csak tragikus halála után épült be költészete. Tomiš az egyes válogatások, fordítások, fordítói megközelítések értékelésére is vállalkozik.

Méltán emeli ki a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok tekintetében Emil Boleslav Lukáč jelentőségét: fordítói tevékenységén kívül publicisztikai, irodalomkritikai, tudományos írásaival is hozzájárult a magyar irodalom szélesebb körű és mélyebb megismeréséhez. Az *Irodalmi értékek közvetítője* fejezetcím találóan értékeli szerepét.

A könyv utolsó fejezete a Tanácsköztársaság bukása után Csehszlovákiába menekült baloldali íróknak a szlovákiai magyar irodalom kialakulásában betöltött szerepét tárgyalja.

A kötetet szlovák nyelvű *Rezume* zárja, melynek szerzője úgy véli: „A szlovák–magyar irodalmi kapcsolatokban sok olyan pozitív érték rejlik, melyek feltárása erősítheti a két nép sorsközösségének tudatát, és példát szolgáltathat a jelen és a jövő számára.” (Regio, Budapest, 1997, 90 l.)

ZSILÁK MÁRIA

53178

Számunk szerzői

DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
HIMA GABRIELLA egyetemi docens, Debrecen
KELEMEN PÉTER irodalomtörténész,
az ELTE Apáczai Gimnázium vezető tanára, Budapest
LENGYEL BALÁZS író, szerkesztő, Budapest
MAGYAR ZOITÁN tudományos ösztöndíjas, Budapest
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ egyetemi adjunktus, Sopron
MOLNÁR SZABOLCS egyetemi tanár, Bukarest
NAGY IMRE egyetemi tanár, Pécs–Veszprém
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
RÓNAY LÁSZLÓ egyetemi tanár, Budapest
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi tanár, Szeged
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ az MTA Irodalomtudományi Intézetének
igazgatója, Budapest
VILCSEK BÉLA főiskolai docens, Budapest
ZSILÁK MÁRIA egyetemi docens, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti Művelődési Központ (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Suli buli könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)